3 0081 010 700 700

JOINT UNIVERSITY
LIBRARIES

NASHVILLE TENNESSEE

A Cooperative
Enterprise of

PEABODY COLLEGE
SCARRITT COLLEGE
VANDERBILT UNIVERSITY

296948 v.62

PR
2889
.D4
v.62

296948

Date Due

Demco 293-5			

SHAKESPEARE-JAHRBUCH

HERAUSGEGEBEN
IM AUFTRAGE DER DEUTSCHEN
SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

VON

WOLFGANG KELLER

BAND 62
(NEUE FOLGE III. BAND)

LEIPZIG 1926

VERLAG BERNHARD TAUCHNITZ

Anmeldungen zur Mitgliedschaft der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft erbeten an die Thüringische Bankkommandite, Weimar, Schillerstraße 6, Postscheck: Erfurt 22225. (Jahresbeitrag für 1927: M. 10.—.)

◇

Manuskripte und Büchersendungen bitten wir zu richten an Professor Dr. **Wolfgang Keller,** Münster i. Westf., Langenstraße 9.

Die Herren Verleger und Autoren werden um Rezensionsexemplare ersucht, damit ihre Arbeiten in der Bücher- und Zeitschriftenschau berücksichtigt werden können.

Besonders werden die Herren Universitätsprofessoren gebeten, die Einsendung der bei ihnen erschienenen Dissertationen veranlassen zu wollen.

◇

Vorstand:

Präsident: Prof. Dr. Deetjen, Weimar.
I. Vizepräsident: Geh. Rat Prof. Dr. Schick, München.
II. Vizepräsident: Geh. Rat. Prof. Dr. Förster, München.
Redaktor des Jahrbuchs: Prof. Dr. Keller, Münster i. Westf.
Schatzmeister: Bankdirektor Schoeppler, Weimar.
Geh. Rat Prof. Dr. Brandl, Berlin. / Prof. Dr. Francke, Weimar. Prof. Dr. Hecht, Göttingen. / Verlagsbuchhändler Kröner, Stuttgart. / Generalintendant a. D. v. Schirach, Weimar. Prof. Dr. Schücking, Leipzig. / Geh. Rat. Prof. Dr. Sievers, Leipzig. / Dr. Ernst Leopold Stahl, München.

VANDERBILT UNIVERSITY LIBRARIES NASHVILLE, TENN.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Printed in Germany

PR
2889
.D4
v. 62

296948

Inhalt.

Seite

Die 62. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (Werner Deetjen) 1

Aufsätze.

Shakespeares Antonius und Kleopatra. Festvortrag von Friedrich Gundolf 7
Die Schauspieler-Ökonomie in Skakespeares Dramen. Von Julia Engelen 44
Zu Ludwig Tiecks elisabethanischen Studien: Tieck als Ben Jonson-Philologe. Von Walther Fischer 98
Italienische Parallelen zu Shakespeares Hamlet. Von W. Vollhardt 132

Kleinere Mitteilung.

Randglossen zu Shakespeares Belesenheit. Von Heinrich Anders 158

Nekrolog.

Sidney Lee. Von Wolfgang Keller 163

Bücherschau.

I. Sammelreferat von Wolfgang Keller:

A. Übersetzungen.

Shakespeares König Richard III., König Heinrich VI., Das Wintermärchen, Inselausgabe 165

B. Shakespeares Leben.

Arthur Gray: A Chapter in the Early Life of Shakespeare . 165
G. F. Bradby: About Shakespeare and his Plays 166

C. Erläuterungen zu einzelnen Werken.

Sir Israel Gollancz: The Sources of Hamlet 166
Rudolf Fischer: Shakespeares Sonette (Gruppierung, Kunstform) 167
Max J. Wolff: Aus Shakespeares Werken 168

D. Zeitgenössische Literatur.

Henry Medwall: Fulgens and Lucres 168
J. Leslie Hotson: The Death of Christopher Marlowe 168
F. P. Wilson: The Plague Pamphlets of Thomas Dekker . . 169
Phineas Fletcher: Venus and Anchises 170

E. Shakespeares Nachwirkung.

Helene Richter: Josef Lewinsky. 170

NSD -9- 20-51

Seite

F. Bibliographie und Allgemeines.

F. S. Boas and H. C. Herford: The Year's Work in English Studies. Vol. V 171
Hardin Craig: Recent Literature of the English Renaissance 171
Karl Wildhagen: Der englische Volkscharakter 171

II. Einzelreferate:

The golden Asse of Lucius Apuleius by William Adlington (H. Anders). 172

Zeitschriftenschau. Von Bernhard Beckmann und Wolfgang Keller 174

Soziale Gliederung des elisabethanischen Dramas. — Elisabethanische Theatertruppen. — Englische Komödianten in Paris. — Die elisabethanische Bühne. — Nicholas Udall. — Kyd. — Marlowe. — Shakespeares Leben. — Shakespeare-Aufführungen vor Jakob I. — «Bibliographische» Textkritik. — Shakespeare und das bürgerliche Drama. — Shakespeare und das Barock. — Shakespeare und der Euphuismus. — Titus Andronicus. — Richard II. — Lear. — Hamlet. — Othello. — Tempest. — Zur Texterklärung. — «Puttenhams» Arte of English Poesie. — Sir Thomas More. — Spenser. — Heinrich Julius von Braunschweig.

Theaterschau. Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1925. (Egon Mühlbach) 189

Zuwachs der Bibliothek der D. Sh.-G. (Werner Deetjen) . . 198

Shakespeare-Bibliographie für 1923—1926. Von Eduard Hartl 200

Register 252

Die 62. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

am 22. April 1926.

Am Vorabend hielt Professor Dr. Hans Hecht-Göttingen einen ebenso lehrreichen wie lebendigen Vortrag über «Thomas Platters des Jüngeren Englandfahrt im Jahre 1599 (nach der Originalhandschrift in der Baseler Universitätsbibliothek)». Am Vormittag des 22. April um 10 Uhr eröffnete der Präsident, Professor Dr. Werner Deetjen, die Versammlung, übermittelte die Grüße I. K. H. der Frau Großherzogin Feodora, die in einem Schreiben zum Ausdruck gebracht hatte, daß sie die Bestrebungen und Aufgaben der Gesellschaft stets mit großem Interesse verfolge, und begrüßte die Vertreter der Thüringischen Regierung, der Landeshauptstadt Weimar und der Stadt Bochum. Alsdann fuhr er fort:

Wenn wir Deutschlands und der Deutschen Geschick, wie es sich im vergangenen Jahre entwickelt hat, verfolgen, so denken wir zunächst freudig der Befreiung Kölns und der ersten Zone. Doch der «lebengrüne» Strom, wie ihn Stefan George nennt, der Strom, «dessen Wellen des deutschen Volkes Hort behüten», ist zum Teil noch in den Händen des Feindes, und schwerste Bedrückung müssen sich unsere deutschen Stammesbrüder im Lande Andreas Hofers bieten lassen. Wir fühlen uns mit ihnen durch die Person unseres langjährigen Präsidenten des Tirolers Alois Brandl eng verbunden und gedenken ihrer in treuer Teilnahme.

Nach den Erfahrungen von Genf dürfen wir uns keinen Täuschungen hingeben über Deutschlands politische Stellung zu den Mächten, die uns im Weltkriege gegenüber standen. Um so mehr freuen wir uns, daß die geistigen Beziehungen zwischen einzelnen Völkern sich zu heben scheinen, daß wenigstens die Nation Shakespeares auf diesem Gebiet eine Annäherung an Deutschland erstrebt. Der englische Shakespeare-Klub, der alljährlich am 23. April eine Feier in Stratford veranstaltet, hat dazu seit langer Zeit zum erstenmal wieder eine Einladung an das Deutsche Reich ergehen lassen. Im Auftrage der Reichsregierung hat die Deutsche

Shakespeare-Gesellschaft ihre Vertretung übernommen, und als unser Bevollmächtigter weilt jetzt unser verehrter Vizepräsident Herr Geheimrat Professor Dr. Josef Schick-München in Shakespeares Geburtsort.

Das Theater in Stratford, in dem jedes Jahr zu dieser Zeit Shakespearesche Werke aufgeführt wurden, ist vor kurzem ein Raub der Flammen geworden. Wir haben mit aufrichtigem Mitgefühl von dem Verlust Kenntnis genommen, aber auch mit Genugtuung gehört, daß kostbare Erinnerungsstücke dabei nicht vernichtet wurden, und daß die Bühne am Ufer des Avon bald in neuem Glanze erstehen wird.

Wenige Tage vor dem Brande starb im 67. Lebensjahre Sidney Lee, bekannt vor allem durch sein Werk über Stratford von den ältesten Zeiten bis zum Tode Shakespeares, durch die beste englische Shakespeare-Biographie und durch wertvolle Veröffentlichungen über Shakespeares Dramen. Als Herausgeber der englischen Nationalbiographie schrieb er für das gewaltige enzyklopädische Werk zahlreiche Lebensabrisse von Autoren und Staatsmännern des elisabethanischen Zeitalters. Auch das Faksimile der ersten Folio-Ausgabe von Shakespeares Werken haben wir ihm zu verdanken, und so werden ihm auch die deutschen Shakespeare-Verehrer ein ehrendes Andenken bewahren, ebenso wie sie den Tod des Amerikaners G. B. Churchill, als eines treuen Freundes unserer Gesellschaft, beklagen.

Der Theaterbrand von Stratford, den zu erleben Sidney Lee erspart blieb, erinnert uns an jene Feuersbrunst, die 1825 die Weimarer Bühne verzehrte, die Goethe 26 Jahre als Intendant geleitet, die er gemeinsam mit Schiller zu höchster Blüte geführt hatte. Auch der Bau, der bald darauf an der Stelle des alten errichtet wurde und bis 1907 stand, hat gleich seinem Vorgänger manche künstlerische Großtaten gesehen. Ich erinnere nur an die Aufführung von Shakespeares Historien durch den genialen Franz Dingelstedt. Der letzte, der in diesem Gebäude noch unter der Regierung Carl Alexanders als Intendant gewirkt, Hippolyt v. Vignau, ist uns am 21. Januar dieses Jahres durch den Tod entrissen worden. Wir betrauern in dem im 84. Lebensjahre Entschlafenen unser Ehrenmitglied, unseren ersten Vizepräsidenten. Mehr als ein Menschenalter hat er uns mit Treue angehört und nach und nach mehrere Ämter auch unter schwierigen Verhältnissen mit der ihm eigenen Liebenswürdigkeit und Sachlichkeit

verwaltet. Als Leiter der Weimarer Hoftheaters war er stets bemüht, die Festvorstellungen zu unseren Tagungen so würdig als möglich zu gestalten. Zwei dieser Aufführungen besonders, «Richard II.» (1904) und «Was Ihr wollt» (1908) werden in unsern Annalen stets mit hoher Achtung genannt werden.

Ein weiteres verehrtes Vorstandsmitglied haben wir im vergangenen Sommer in Dr. Eugen Kilian verloren. Bei der letzten Tagung hatte er noch selbst die Festrede gehalten, und niemand von uns ahnte, daß er so schnell dahingehen würde. Max Martersteig, den leider Krankheit verhindert, heute unter uns zu sein, hat dem edlen Menschen, dem ausgezeichneten Gelehrten und hochverdienten Bühnenfachmann, im letzten Jahrbuch einen würdigen Nachruf gewidmet. Aber auch an dieser Stelle sei es gesagt, wie schmerzlich wir Eugen Kilian vermissen. — Dem Spielleiter Kilian hat man in erster Linie nachgerühmt, daß er die «virtuosen Gelüste der Schauspieler in die Schranken der für den Gesamteindruck erforderlichen Begrenzungen und Dämpfungen zurückwies». In dieser Hinsicht war der zu früh Verstorbene ein Schüler des Herzogs Georg von Sachsen-Meiningen, dessen 100. Geburtstag in der kleinen Residenz an der Werra vor wenigen Wochen festlich begangen wurde. Auch die Theaterfreunde, die nicht zugegen sein konnten, nahmen freudigen Anteil an den Ehrungen, die fast die gesamte deutsche Presse dem Andenken des Fürsten darbrachte. Was Herzog Georg, der schon als Erbprinz unser Mitglied war, für die Reform des Bühnenwesens geleistet hat, braucht hier nicht wiederholt zu werden; aber es sei daran erinnert, daß ihm in seiner Jugend die Shakespeare-Aufführungen des jüngeren Kean in London, die sich durch reiche Ausstattung und streng der Zeit der Handlung entsprechende Kostüme, Requisiten und Dekorationen auszeichneten, die Grundlage boten, auf der er selbständig weiterbaute. Als erster wies der Begründer unserer Gesellschaft, Wilhelm Oechelhäuser, 1868 im dritten Bande unseres Jahrbuchs nachdrücklich auf Shakespeare-Aufführungen des Meininger Hoftheaters hin, und Shakespeare-Aufführungen waren es wiederum, die 1870 durch den Berliner Kritiker Karl Frenzel den Ruhm des Herzogs und seiner Truppe verbreiteten. 1874 begannen die auswärtigen Gastspiele der Meininger in Berlin mit dem ungekürzten «Julius Caesar», der einen beispiellosen Erfolg errang. Am stärksten wirkte die Forumsszene, als an der Bahre Caesars der in seinen weltgeschichtlichen Folgen so bedeutungs-

volle Volksaufstand ausbricht. Es war ein schöner Gedanke, daß die noch lebenden Getreuen des Herzogs zur Feier seines 100. Geburtstages gerade den «Julius Caesar» wählten, mit dem er seine größten Triumphe errungen hat, und dies Werk im alten Meininger Stil zur Darstellung brachten. Neben dem Römerdrama ernteten die lebensvollen Inszenierungen von «Was Ihr wollt» und dem «Wintermärchen» den Meiningern die reichsten Lorbeeren. Fast alle bedeutenderen Dramen Shakespeares wurden von ihnen im Laufe der Zeit aufgeführt; ja, sie wagten es, den großen Briten in seiner Heimat in deutscher Sprache zu spielen, und fanden damit in England unbestrittene Anerkennung.

Nicht mit Sicherheit habe ich feststellen können, ob auch «Der Sturm» zum Repertoire des Herzogs gehört hat. Wegen der mancherlei Schwierigkeiten, die seine Inszenierung bietet, wird er verhältnismäßig selten aufgeführt. Um so dankbarer sind wir, daß die Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters die Mühe nicht gescheut hat und uns heute abend den «Sturm» gibt, und zwar in der eigenen Bearbeitung Dr. Franz Ulbrichs mit der Musik von Thyssen. Es dürfte nicht allgemein bekannt sein, daß die Bühnengeschichte von Shakespeares letztem Werk eng verknüpft ist mit den Namen zweier Persönlichkeiten, die einst am Weimarer Hofe zur klassischen Zeit eine bedeutende Rolle spielten. Die deutsche Uraufführung des «Sturm» wurde von keinem Geringeren als Wieland geleitet und fand im Jahre 1761 in dem noch jetzt bestehenden Komödienhaus der ehemaligen freien Reichsstadt Biberach an der Riß statt, in der der Oberondichter seine Jugendzeit verbracht hatte, und in der er damals als Kanzleiverwalter wirkte. Die Darsteller waren eine evangelische Komödiantengesellschaft, und Shakespeares Werk in Wielands Übersetzung ging unter dem Titel «Der Erstaunliche Schiffbruch» in Szene. — Am 19. April 1798 wurde im Weimarischen Hoftheater die Oper «Die Geisterinsel» aufgeführt, deren Text eine freie Bearbeitung des «Sturm» ist. Für den Textdichter hielt man bisher Friedrich Wilhelm Gotter. Aus handschriftlichem Material kann ich nachweisen, daß als der eigentliche Autor der liebenswürdige Hofmarschall Anna Amalias, Friedrich Hildebrand v. Einsiedel, angesehen werden muß, der nur den erfahrenen Gotter als Mitarbeiter heranzog. Eine neue freie Übersetzung des «Sturm» schuf der österreichische Dichter Richard von Schaukal, die durch seine Güte in der schönen mit farbigen

Originallithographien Oskar Laskes geschmückten Ausgabe der Wiener Staatsdruckerei Eigentum unserer Bibliothek wurde.

Neben den Trauerfällen haben wir aus dem letzten Geschäftsjahr auch freudige Anlässe zu verzeichnen. Am 21. Juni feierte Alois Brandl in alter Frische in Berlin seinen 70. Geburtstag. Die deutsche Shakespeare-Gesellschaft hat es sich nicht nehmen lassen, sich an der Huldigung für ihren ehemaligen Präsidenten und Herausgeber des Jahrbuchs zu beteiligen. Einer der wertvollsten Beiträge in der Brandl bei dieser Gelegenheit überreichten Festschrift stammt aus der Feder von Eduard Sievers, dem Altmeister der Germanistik, den wir heute als hochverehrtes neues Vorstandsmitglied zum erstenmal hier zu begrüßen die Freude haben. Seine Arbeit über «Shakespeares Anteil am König Lear» eröffnet uns durch die in ihr angewandte Methode der Schallanalyse die Aussicht auf eine Fülle wertvollster Forschungsergebnisse und Anregungen, denen wir mit Spannung entgegensehen. Möge unserem Senior, dem seit dem 25. November 1925 Fünfundsiebzigjährigen, zu dessen Füßen so viele von uns lernend gesessen haben, noch lange die Schaffenskraft erhalten bleiben! Dasselbe Alter wie er erreichte vor wenigen Tagen unser Ehrenmitglied Kommerzienrat Dr. Roderich Moritz, der, in die Fußtapfen seines zu den Gründern der Gesellschaft gehörenden Vaters tretend, mehrere Jahrzehnte unser Schatzmeister war. Mit unsern Glückwünschen konnten wir ihm das Ehrengeschenk unserer Gesellschaft, die zuletzt im Besitze von Exzellenz v. Vignau gewesene Bronzestatuette Shakespeares von Otto Lessing, überreichen. Ebenso haben wir herzlich und dankbar des Tages gedacht, an dem unser liebenswürdiger Professor Dr. Otto Francke die Altersgrenze des Psalmisten überschritt.

Ich heiße nunmehr Herrn Professor Friedrich Gundolf aus Heidelberg herzlich willkommen, der die Güte gehabt hat, den heutigen Festvortrag zu übernehmen. Wir begrüßen in ihm den Verfasser des monumentalen Werkes «Shakespeare und der deutsche Geist» und mit derselben Hochachtung den Shakespeare-Übersetzer, einen Mann, dem Shakespeare Lebensinhalt und Lebensaufgabe geworden ist. Shakespeares Wirklichkeit für unser Lebensgefühl zu erobern und zu gestalten ist nach Gundolfs Ansicht eine der Aufgaben des neuen deutschen Geistes. Möge es der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft vergönnt sein, auch an ihrem Teil zur Lösung dieser Aufgabe beizutragen!

An den tief eindrucksvollen Vortrag Friedrich Gundolfs schloß sich der geschäftliche Teil. Der Präsident machte Mitteilungen über die Veränderungen im Mitgliederbestande. Nach den Satzungen mußte eine Reihe von Mitgliedern, die seit drei Jahren keine Beiträge entrichtet hatten, gestrichen werden. Da zahlreiche Neuanmeldungen vorliegen, hebt sich der durch den Krieg und die Inflation geschwächte Mitgliederbestand wieder. Ein weiterer Zuwachs ist zu erwarten, da die Firma Bernhard Tauchnitz, die den Verlag des Jahrbuchs übernahm, wertvolle Werbearbeit leistet. Auch das Vorstandsmitglied Dr. Ernst Leopold Stahl verspricht durch künstlerische Veranstaltungen des Staatlichen Residenztheaters in München für die Gesellschaft zu werben. Bankdirektor Schoeppler legte die Jahresrechnung ab, die eine allmähliche Gesundung der Finanzen zeigt, und erhielt mit Dank für seine Mühewaltung Entlastung. Als Jahresbeitrag für 1926 wurde festgesetzt: 9 M., für 1927: 10 M. Professor Dr. Keller berichtete über das Jahrbuch, mit dessen künftiger weiterer Ausgestaltung gerechnet wird.

Die satzungsgemäß ausscheidenden Vorstandsmitglieder Brandl, Hecht, Förster wurden durch Zuruf wiedergewählt. Neu hinzugewählt wurde an Stelle des verstorbenen Generalintendanten Exz. v. Vignau der Anglist der Universität Leipzig, Prof. Dr. Schücking.

Der Präsident teilte seine durch den Vorstand erfolgte Wiederwahl mit, sowie die Wahl des Geheimrats Schick zum ersten, des Geheimrats Förster zum zweiten Vizepräsidenten.

Prof. Dr. Deetjen berichtete über die Bibliothek der Gesellschaft; sie erfuhr im vergangenen Jahre einen Zuwachs von 27 Werken in 46 Bänden, den wir im wesentlichen gütigen Schenkungen zu verdanken haben. Zur Erweiterung der Bibliothek wird zum erstenmal wieder ein Betrag in den Etat eingesetzt werden. Zum Schluß gab der Präsident die Einladung der Stadt Bochum bekannt, die nächste Tagung der Gesellschaft im Frühjahr 1927 in Bochum abzuhalten. Anlaß zu dieser Einladung bietet die Tatsache, daß der Intendant des Bochumer Stadttheaters, Dr. Saladin Schmitt, die gesamten Königsdramen Shakespeares einstudiert hat. Mit einer etwaigen Tagung innerhalb ihrer Mauern verbindet die Stadt Bochum die Absicht einer eifrigen Werbetätigkeit für die Gesellschaft. Die Versammlung beschloß, der Anregung des Vorstandes folgend, die nächste Hauptversammlung wieder in Weimar abzuhalten, eine außerordentliche Tagung aber für Pfingsten 1927 nach Bochum einzuberufen. Stadtrat Dr. Stumpf-Bochum dankte für die Annahme der Einladung und erläuterte die Grundgedanken des Plans, dessen Entstehungsgeschichte im Anschluß daran Dr. Schmitt darstellte.

Shakespeares Antonius und Cleopatra.

Festvortrag,
gehalten auf der Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 22. April 1926.

Von
Friedrich Gundolf.

Von Shakespeares Antonius und Cleopatra will ich sprechen, dem Werk das die Fülle geschichtlichen Daseins verherrlicht wie kein zweites, das hohe Leben und Sterben im Reich von dieser Welt. Immer war Shakespeare im fruchtbaren Austausch mit dem regen Zeitalter ringsum, immer wach für jeden Ruf der Erde, der Bildung oder der Gesellschaft die ihn umdrang. Nirgends hat er solchen Umfang des bewegten Gestaltenraums wie hier. Jeder Stoff wird groß durch sein großes Wesen: doch wo die mächtige Leidenschaft seiner Spätjahre, fast die Grenzen der Menschheit sprengend, die riesige Mär ergriff, den römischen Krieg um das Reich, da entstand ein Werk das teil hat an der dreifachen Gewalt des Weltschöpfers, des Weltschmerzes und der Weltgeschichte.

Auch die Geschichte war ihm nicht, wie den belesenen Poeten des 19. Jahrhunderts, der Vorrat und Vorsprung bauschiger Trachten, prunkvoller Ereignisse, sondern ein Schicksals- und Seelenbereich, den er mit seiner eigenen jeweiligen Stärke verbürgte und erfüllte. Wenn die englische Geschichte der Heinriche und Richarde uns heute noch erschüttert, wenn Heinrich V. heute noch strahlt wie seine Heldengeschwister Siegfried, Achill und Alexander, wenn Richard III. unter den dämonischen Kolossen wandelt, faßlicher als Attila oder Temudschin, so danken sie das nicht den dürftigen Nachrichten Holinsheds, den Schattenrissen mittlerer Feudal- oder Renaissancegebieter, wie deren jedes europäische Land Dutzende aufweist, sondern nur dem großen Sinn ihres Beschwörers. Nicht die Phantasie, noch weniger die Wissenschaft kann die Heroen glaubwürdig erneuern,

nur die ebenbürtige Seele. Grabbes Napoleon ist ein Feldwebel, Marlowes Tamerlan ein Popanz, und die Staufer unserer Bildungsdramatiker sind romantische Mimen, trotz historischen Belegen und jambischen Kothurnen. Shakespeare brauchte keine erhabenen Vorsätze, um sich zu steigern, er hatte Überfülle genug, um noch unscheinbaren Chroniken mythische Macht zu spenden aus seinem Volk oder Herzen. Seine Königsdramen sind noch getragen von einer Gesamtheit wie die homerischen Sänge, sie sind das Epos des englischen Mittelalters in szenischer Form, gedichtet von einem schon eigenen, doch noch nicht einzelnen Genius. Shakespeare durchlief als Person den ganzen Weg vom Gesamtgeist des Mittelalters zum Ichbewußtsein der Renaissance.

Zur englischen Geschichte führte ihn die lebendige Erinnerung seiner Landsleute, kein selbstiger Geschmack oder Ehrgeiz — er ist hier zunächst das geniale Gedächtnis, die mythenträchtige Stimme seines Volks, und seine Seele erwachte an den geschichtlichen Worten zum Bewußtsein ihrer eigenen Inhalte. Man kann besonders an Heinrich IV. bemerken wie er diesen spröden Massen mehr und mehr sein Wissen und Leiden eingießt. Aus dem szenischen Epiker englischer Vergangenheit wächst der Künder allmenschlichen Schicksals, das zwar auch als Geschichte erscheint, aber entsteht durch die übergeschichtlichen Mächte des Herzens. Heinrich VI. oder Richard III. zehrt fast ganz vom vaterländischen Geschichtseifer, Heinrich IV. schon aus dem persönlichen Lebensdrang und Lebensdruck Shakespeares.

Shakespeare ist zwar nie Bekenntnisdichter in dem Sinn, daß er eine Geschichte gewählt hätte zum Gleichnis eigener Erlebnisse, wie Goethe im Götz seinen genialischen Freiheitsdrang, im Egmont sein Schicksalsgefühl, im Tasso seinen Kampf zwischen Seele und Sitte vor- oder wiederfand. Shakespeare nahm sich nicht als gesondertes Tun und Leid gegenüber der Welt, er kannte keine einzelnen Konflikte und Motive der Auseinandersetzung: sondern die Weltkräfte selbst durchschritten ihn oder erschienen ihm, zu Sinnenbildern verdichtet, in Chroniken, Novellen, Biographien, sprachen ihn an und verlangten von ihm ihr Weltgesicht. Er gab ihnen seine persönliche Fülle und Spannung und schuf Gestalten aus Namen, Schicksale aus Geschehnissen, Lebensräume aus Stätten.

So ist er auch dem Plutarch begegnet und war bereit für die Schwermut des Brutus im Reich Caesars und für die Untergangs-

feste des bacchischen Paares von Rom und Alexandria. Durch welche privaten oder öffentlichen Anlässe Shakespeare reif wurde für die römischen Berichte des Plutarch, das werden wir nicht erfahren, und es ist müßig daran herumzuraten. Deutung von Werk und Leben ist keine Auskunftei: wir greifen nicht hinter die Phänomene, mit der kleinlichen Suche nach einem zufälligen Woher, wenn das Was und Wie geheimnisvoll offenbar uns vorliegt. Wie Shakespeare war, was er gewußt und gelitten hat, darauf gibt jeder seiner Verse klarere, tiefere, wahrere Antwort als alle erdenklichen Akten und Belege seiner Zeitgenossen. Wir kennen ihn nicht weniger als Goethe, und wir kennen auch Goethe wesentlich durch sein Werk, das er freilich abdrückt im Stoff seines schon bekennerischen Ich, während Shakespeare sich ausdrückt im Stoff einer ihn mithegenden Welt. Goethe zeigt sich, indem er die Welt betrachtet, Shakespeare indem die Welt seine Züge annimmt. Seine Werke sind nicht von ihm abgelöste Bekenntnisse, sie sind seine Gesichter. Wir erforschen heute sein Antlitz in «Antonius und Cleopatra».

Es ist das Werk eines reifen Mannes: auch wenn uns die äußeren Zeugnisse und die Stilmerkmale fehlten, so verriete uns der sachenvolle Ton, die ernste Weisheit und das nachmittägliche Licht, daß hier nicht die vorwegnehmende Jugendschwermut und das verklärende oder steigernde Ahnen spricht, mit seiner Lust am rednerischen Schwall oder am lyrischen Schmelz, sondern das männliche Wissen um jeden Wahn und das männliche Dennoch auch vor dem Abgrund. Auch kommt dies Werk aus einer Freiheit des Geistes, wie sie selbst der genialste Jüngling nicht kennt. Ein Jüngling kann Empörer und Schwärmer sein, aber noch dann ist er befangen von seinem Eifer oder seinem Haß und blickt quer durch die Welt nur auf sein ersehntes oder verhaßtes Idol — sein Nein ist abhängig vom Ja der andern, sein Ja von einem Meister oder Führer oder einer ihn mitbefeuernden Schar. Shakespeares frühe Komödien und Historien enthalten, bei eigenster Meisterschaft des Ausdrucks und Frische des Blicks und Griffs, doch die Gesinnungen der elisabethanischen Gesellschaft, der humanistisch-gebildeten und feudal-anspruchsvollen Adelsjugend, man könnte daraus eine Ordnung des Guten und Schlechten, Schönen und Garstigen, Vornehmen und Niedrigen abziehen, einen selbstverständlichen Sittenkodex, der nicht die persönlichen Grundsätze Shakespeares enthielte, sondern die Gefühlsweise seines jungen England.

Schon diese Gesellschaft freilich, die letzte öffentliche Blüte der Renaissance vor der puritanischen und jesuitischen Verdüsterung, war geistig freier, sinnlich regsamer, dabei blutsstärker, tierhafter als irgendeine andere seit der medizäischen, leidenschaftlich bis zur Wildheit, aber nicht fanatisch verstockt, nicht schulmeisterlich verdumpft, noch nicht vertanzt und verspielt wie das Rokoko. Und der junge Shakespeare war das Genie, der feinste und wachste Mensch dieser Gesellschaft, noch obendrein durch sein Schauspielertum fähig, sie zugleich von außen und von innen wahrzunehmen. Der Narr ist das szenische Mittel dieser Freiheit, zwischen der Gesellschaft und dem Dichter. Aber wenn schon der junge Shakespeare kein Sektierer, kein Doktrinär und kein Eiferer war, geschweige ein Stürmer und Dränger, und wenn noch die Konventionen denen er gehorchte schmiegsamer waren als die Freiheiten unserer Originalgenies, so ist er doch noch weit entfernt von dem einsamen Weltwissen seiner späteren Jahre. Seit Romeo und Julia etwa beginnt Eros ihn persönlich einzuweihen in die inneren Wirkungskräfte, die er bis dahin bemerkt und gezeigt, aber nicht erkannt hatte. Die Sonette beleuchten den Weg Shakespeares von Romeo zu Hamlet — die Wandlung des liebevollen Allmerkers zum leidvollen Alldurchdringer — das ist zugleich die Wandlung der Gemeinschaftsstimme zum Wort des freien Geistes, in dem zwar noch alle dunklen Triebe der Kreatur und des Volkes walten, aber sich hinaufgeklärt haben zur hellen Weisheit eines Einzigen. Niemals hat Shakespeare sich als Sonderling abgelöst von dem nährenden Grund seiner Merk- und Wirkwelt — aber ein Wissen ganz für sich hatte er später errungen: er hat es in Bildern und Gestalten offenbart, nicht in Grundsätzen. Wollte und könnte man es in Formeln fassen, so würde es «höher über allen menschlichen Dingen» und zugleich tiefer in ihnen erscheinen als selbst die Sätze des Einsiedlers von Sils Maria. Doch es unterscheidet ihn von allen anderen Dichtern, auch von Goethe, daß seine Weisheit unmittelbarer Ausdruck der ihn durchschütternden Weltkräfte selbst ist, nicht «Weltanschauung», d. h. nicht bezogen auf Ideale der Bildung oder der Sittlichkeit, des Glaubens oder des Staates, seien diese Ideale nun übernommen oder errungen. Wo wir bei Shakespeare Ideale finden, dienen sie der Färbung seiner Räume, sind sie schon Stoff oder Mittel seiner Gestalten, so z. B., wenn Brutus Stoiker oder Richard Macchiavellist, oder Bruder Lorenzo Katholik oder Hamlet Skeptiker ist, während bei

Goethe und Dante, sogar bei Homer selbst die Gestalten die Träger oder die Formen ihrer Ideale sind. Aus diesem Grunde wirkt er, und er allein, nicht wie ein Deuter oder Zeiger oder Verklärer der Natur, sondern wie sie selbst oder wie der Schöpfer, der sein Licht leuchten läßt über Gerechte und Ungerechte, derart daß uns erst Gerechte und Ungerechte erscheinen kraft seines Lichts. Wie in der wirklichen Welt gibt es auch bei ihm Moral, doch ist es nicht seine, oder nur so die seine, wie wir die Moral, den Sinn der Welt uns auslegen als die eines innewohnenden Gottes . . es gibt bei ihm Geschichte, wie in der wirklichen Welt, doch nicht Historie. Die Elemente seiner vormoralischen, vorhistorischen Welt sind Geist, Seele und Sprache. Deshalb sind wir oft versucht nach seinen Ansichten und Absichten zu fragen statt nach den Weltkräften wodurch er dichtet. Er selbst ist freier als je ein Mensch vor oder nach ihm von «weltanschaulichen» Bedingtheiten, seien es religiöse oder freigeistige. Seine Werke bekunden jedoch fast immer deutlich den Keim und den Grund seiner Zeugung, seinen jeweiligen Eros, seine Wahlverwandtschaft zu diesem oder jenem Stoff, um den seine jeweilige Lebensmasse anschießen konnte. Bald war es ein vaterländisches Geschehen, ein mächtiges Getümmel wilder Kräfte, bald eine Leidenschaft, bald eine Gestalt, bald ein Schicksal, bald eine Lebensstimmung, die ihn anrief und der er antwortete, niemals soweit wir sehen eine Lehre oder ein Problem (im Sinne Hebbels oder Ibsens). Wenn Goethe meint, Antonius und Cleopatra predige mit tausend Zungen daß Genuß und Herrschaft sich nicht vertragen, so mögen wir nachträglich einen solchen Wink daraus entnehmen: Shakespeare selbst hat nicht um dessentwillen gedichtet. Und auch Gestalt oder Leidenschaft, Schicksal oder Stimmung hat er niemals monographisch oder monomanisch behandelt, sondern um diesen Samen eine dazu gehörige „Welt" gegliedert.

In seinem englischen Plutarch fand Shakespeare, wie all seine gebildeten Zeitgenossen, zunächst das klassisch hohe Dasein, Menschen mit tönenden Namen, strahlenden Taten oder Leiden und plastischer Würde. Griechen und Römer verkörperten Ruhm und Macht — die Römer zumal waren für den Briten der Renaissance die Muster der herrschaftlichen Haltung in Glück und Unglück, der weltlichen Größe. Plutarch hatte diese klassische Geschichte in der Form gefaßt die dem Dramatiker entsprach, als Biographie. Die Luft von Hoheit und irdischer Schicksalsfülle war das erste

was Shakespeare im Plutarch atmete, als er aus dem volkstümlich feudalen Klima seiner Königsdramen und dem modisch bunten Geistspiel seiner Frühkomödien heraustrat und für tiefe Leiden des reifen Mannes der Gegenbilder bedurfte. Zwei Bereiche haben ihn damals vor allem gelockt: der heroische Tag und die heroische Nacht: die erhabenen Menschen, welche dem Verderben trotzen oder erliegen mit der unverlierbaren Seelenwürde bis in den Frevel hinein, und die ungeheuren Mächte, welche den Menschen steigern und zerstören. Das eine fand er vornehmlich bei Plutarch, im römischen Altertum: Julius Caesar, Coriolanus, Antonius und Cleopatra, das andere zumeist in nördlichen Berichten: Hamlet, Macbeth, König Lear. Gemeinsam ist beiden Bereichen die Bejahung des irdischen Leidens und Jammers, sei es nun des Menschen Erbteil oder Wesen der Welt, und die Feier des menschlichen Adels, auch in Schuld und Wahn. Der Christ mag seinen Erbsündeglauben hier wiederfinden in den unbarmherzigen Bildern des Bösen, aber nirgends dienen sie der Erniedrigung des Menschen und der Verherrlichung oder der Verheißung eines Himmels . . gerade an dem Maß des Leidens bewährt sich die Hoheit des Menschen, ja an der Vermessenheit selbst. Und hier nähert sich Shakespeare der Gesinnung der antiken Tragiker: seine Zerstörung ist nicht Verneinung, sondern Feier . . seine Untergänge sind nicht Strafen, sondern Opfer . . . Als Sohn der Christenheit ehrt er den unendlichen Wert der Seele, doch nicht aus dem jenseitigen Gott, sondern aus ihr selbst, aus der Fülle des wie immer beschaffenen Lebens — aus ihrer Leidenschaft, aus ihrer Frevelmacht, ihrer Opferkraft. In den tragischen Helden dieser herrlich furchtbaren Erde ist die Weihe der christlichen Seele und der Schauer der heidnischen Dämonen eingegangen. Auf der Höhe seines Schaffens, in den drei klassischen und den drei nordischen Tragödien hält Shakespeare die Schwebe zwischen dem äußersten Leiden und dem äußersten Würde- und Machtgefühl. Zerrissen ist die Spannung nie, doch das Gewicht neigt sich bald mehr dem Weltleiden zu, im Hamlet, im Macbeth, bald mehr dem Menschenadel, im Caesar, im Coriolanus: die mächtigste Schwellung des Jammers, nicht mehr überbietbar, ist der König Lear . . die glorreichste Feier der Fülle ist Antonius und Cleopatra.

Die Stimmung römischen Ernstes und Schauers überhaupt hat ihn wohl zunächst berührt, als er im Plutarch las — dies teilte er mit vielen Zeitgenossen. Dann aber sprachen einzelne Erscheinun-

gen eigens zu ihm: Caesar, der Erdgebieter, für die Renaissancehumanisten der Sieger oder der Tyrann, für ihn zunächst das Verhängnis des Brutus.. Brutus selbst, nicht mehr der Stoiker und Freiheitsheld oder -tor, wie ihn die Rhetorik wollte, sondern die hohe Seele mit der unergründlichen Trauer, der untragbaren Bürde und dem erhabenen Wahn . . Coriolanus, der einsame Held mit dem adligen Trutz und dem gerechten, doch vermessenen Ekel, die Geißel und das Opfer des Pöbels . . und endlich Antonius, der stärkste und schwächste Mann, der das Reich verliert an den klügsten um eines Zauberweibes willen, wert des titanischen Taumels und Untergangs. Diese vier Gestalten konnte er nicht übersehen, als sein Geist verlangte nach dem Leid der Menschengröße: der Macht und der Würde, der Kraft und der Fülle. Sinnfälligere Zeichen als im Plutarch fand er nirgends . . solchen Raum dröhnender Länder und Meere, solch ein beseeltes Gewoge von Schlachten und Festen . . er lebte in der hohen Zeit europäischer Pracht und bedurfte noch zu seinen Trauerfeiern der stattlichen Formen.

Daß Shakespeare jede Gestalt durchaus belebte, daß er nirgends wie die Schul- und Hofdramatiker, die ähnliche Stoffe behandelten, in rhetorisch dekorativen Formeln verweilte, das dankt er seinem schöpferisch wissenden Herzen. Er konnte gar nicht anders als wirkliche Geschöpfe dichten, weil ja zwischen sein Schauen und sein Sagen sich kein konventionelles Bildungsdenken schob. Aber daß er die geschichtliche Welt seiner Gestalten mit heraufhob ohne Sorge um Kostümechtheit, ohne geflissentliche Alterstumskunde, wie wir sie z. B. bei Ben Jonson finden, das ist fast noch erstaunlicher. Denn sein Gestaltergenie nimmt man hin, seine geschichtliche Divination aber möchte man erklären. Zwei Jahrhunderte ehe auch nur die Vorstellung, geschweige der Begriff des Hellenismus aufkam, hat Shakespeare in Antonius und Cleopatra die Gebärde, die Gesinnung, das Klima dieser Zeitgegend vollkommen vergegenwärtigt. Hunderte haben vor und nach ihm die Berichte über Augustus gelesen und den Rätselhaften zu ergründen gesucht, ihn bald als heuchlerischen Tyrannen, bald als klugen Politiker, bald als weisen Friedefürsten stilisiert — Shakespeare hat ihn nicht nur dichterisch lebendiger gezeigt, sondern auch geschichtlich tiefer erraten als die einsichtigsten Kenner: den vollkommen sachlichen Staatsverstand, der, vom Sinn für das jeweils Richtige, Nützliche und Würdige mit karger Sicherheit untrüglich gelenkt, seine echten Gefühle und starken Leidenschaften meistert und dem Zufall ge-

bietet, weil er einem Gesetz dient, mild ohne Pose, wo er seinem Trieb nachgehen darf, hart ohne Müh bis zur Grausamkeit, wo die Herrschaft es verlangt, ohne Überschuß und Spielergroßmut, doch auch ohne Falschheit und Bosheit, der Träger eines römischen Amts und einer Weltaufgabe, der sich weder private Laster noch private Tugenden gestattet. All das hat Shakespeare quer durch den horazischen Segenskaiser und den taciteischen Despoten hindurch aus ein paar Sätzen des Plutarch erkannt, als sei er zugegen gewesen bei der Abfassung des Monumentum Ancyranum. Dies nur vorerst ein Beispiel seiner geschichtlichen Sehergabe, die nichts mit Wissenschaft oder gar Geschichtsphilosophie zu tun hat. Sie ist nur die Kraft, aus einem kleinen Teil das dazu gehörige Ganze mitwahrzunehmen, aus einem Vorfall, einer Geste bei Plutarch die ganze Welt mitzuspüren die nötig war, um diese Einzelheit zu zeitigen. Shakespeare konnte Menschen nur mit ihrer Welt zusammen schauen: wo er durch eine Stätte oder Seele oder Stunde der Geschichte ins Schwingen kam, da entstand ein Kosmos.

Wir meinen nun die allgemeine Stimmung und die besondere Erscheinung zu kennen die ihn zu Plutarchs Antonius lockte, und wir wollten erklären warum diese Geschichte ihm dichterisch, diese Dichtung geschichtlich gedieh: weil er zur Seele die ihn ergriff Welt brauchte wodurch sie erschien.

Als Shakespeares Auge auf den Antonius des Plutarch fiel, nahm er zugleich die Welt wahr die gerade diesem Helden des herkulischen Triebs zum Verhängnis wurde, die sinnlich seelische Zauberei, verkörpert in der Königin des Ostens, und die geistige Vernunft des Westens, verkörpert in dem Sohn Caesars. Dies ist ja durchgehends die Konzeptionsart des Tragikers Shakespeare: zu jedem Helden gehört eine ihm verbundene, oft verwandte und ihn spannende oder zerstörende Schicksalswelt, verkörpert in Menschen, bald als Versuchung, bald als Verführung, bald als Aufgabe, bald als Widerstand, bald ihm heimlich wahlverwandt, bald polar entgegengesetzt, immer zugleich in ihm, sei es eingeboren, sei es eingedrungen, und außer ihm, immer zugleich Seelenelement und Ereignis, immer zugleich Leidenschaft und Erscheinung. Doch handelt es sich hier nicht nur um Spieler und Gegenspieler, auch nicht nur um Held und Umwelt — erst bei Shakespeares Epigonen, zumal bei Schiller, hat sich die geheimnisvolle Einheit des tragischen Helden mit seinem Verderben verengert oder rationalisiert zu einem Widerstreit von Pflichten oder Gesetzen oder

Gefühlen oder Seelen, und der von Spannungen gefüllte Lebensraum entleert zu Wänden welche die Welt bedeuten, aber nimmer enthalten.

In drei Gestalten wirkt die Herrlichkeit derenthalb Shakespeare sich dem Plutarch zuwandte: in Antonius, dem römischen Imperator und östlichen Großherrn, dem Helden und Schwelger, überschwänglich in Tat, Taumel und Tod . . in Cleopatra, der Zauberfürstin aus Geist, Reiz und Glanz, jedes kaiserlichen Gefühls und Gebarens von Grund auf mächtig wie jeder Dirnenlist und -lust. Sie ist die Göttin des Lebens und Sterbens, wie Antonius der Gott des bacchischen Rausches und des herkulischen Untergangs — beide voll mythischen Feuers — nicht aus zufälliger Belesenheit umspielt Shakespeare sie mit den mythischen Namen und Zeichen. Und wider diese beiden Lebenskräfte steht Caesar Octavianus, der feste Herrengeist, die Erdvernunft, das nüchterne Wissen um Maß, Grenze und Gewicht der Dinge — will man auch ihn mit einem Götternamen bezeichnen: der römische Gott Terminus, der sich dem vermischenden Wuchern und Schwellen widersetzt, oder Apollo, der das trunkene Wogen formt, bändigt und erhellt. Octavianus ist neben jenem vielgesichtigen Paar eindeutig, wie die Tat neben dem Genuß, wie das Gesetz neben dem Geschehen, wie der Geist neben der Natur, und er siegt wie die geschlossene Zucht des Hier und Jetzt über die unbändige, haltlos wechselnde Fülle siegt: hier und jetzt siegt er bei Aktium in einer berechneten und gültigen Stunde — und gründet das irdische Reich. Die anderen aber, die wandelnden Götterkräfte Glanz und Ruhm, Rausch und Qual, Traum und Tod zersprengen die flüchtigen Menschgestalten worin sie sich verfangen, lösen sich wieder auf in ihre Elemente, kehren heim in den ewigen Urgrund des unerschöpflichen Lebens . . .

Nicht in Eigenschaften, sondern in Geschehen und Wirken erscheinen die Geschöpfe Shakespeares, und jede seiner drei gestaltigen Kraftmitten bringt gleichsam Mitgewächse hervor, in denen ihre Art sich abwandelt, ihre Strahlung sich bricht und färbt, an denen man ihre Substanz spürt wie an den Pflanzen oder Tieren eines Himmelsstrichs dessen Licht, Luft und Erde. So hat Antonius seine Kameraden um sich, sinnlich-frische, mutterwitzige Soldaten, regsam treue Gefährten, Männer des unbedenklichen Handelns und Genießens, Zech- und Kampfgenossen, keiner ihm gleich an üppiger Breite und Schnellkraft, aber jeder getragen von der Flut fürstlicher Großheit, auf der Cleopatra in ihrem Abschiedstraum sich wiegt:

Seine Güte,
Da war kein Winter drin: Herbst war sie, der
Durchs Ernten zunahm, seine Lüste waren
Delfinisch, zeigten seinen Rücken über
Der Flut worin sie lebten.

Da sie tiefer stehen als er, nicht von den Wolken verhängt in die er hinaufreicht, und fester als er, nicht von Stürmen der Gipfel umtost, so sehen sie auch manchmal seine Gefahren klarer und wittern mit ihrem schlichten Dienersinn den Verderb, aber sie gehören unter seinen Stern und gehorchen seinem Dämon, ja sie horchen darauf: als der Schutzgott Herkules das Lager seines sinkenden und verblendeten Mündels verläßt, vernehmen die Wachen sein nächtliches Dröhnen und ahnen die Warnung die der Feldherr überhört oder sich verschweigt. Doch sie gehören den Elementen an wie der Chor der Helena im zweiten Teil des Faust — wie diese ohne eigenen Namen und edlen Willen, Wellen des Stroms Antonius: diese gleichsam stoffliche Treue der Unteren, die ihr Schicksal empfangen von der jeweils größten sie anziehenden Kraft, bezeugt sich in der Haltung des Dercetas, als er des Antonius Schwert dem Octavian aushändigt:

Dem Antonius dient' ich, der am besten wert war
Des besten Diensts.

Seine Worte bezeugen aber auch noch zu guter Letzt des Antonius besondere Anziehungsart: den sinnlichen Magnetismus eines mächtigen Herzens, der die Herzen bannt, selbst wider Vernunft und Nutzen, während Octavian die Seinen und die Fremden bindet durch die Einsicht daß sie bei ihm gedeihen . . dessen Macht ist eine Funktion der wanklosen Vernunft, das Glück und Unglück des Antonius eine Funktion des wandelbaren Gemüts und der wechselnden Götter, zu denen nicht nur Herkules, sondern auch Cleopatra selber gehört. Er hat keine feste Bahn wie sein Widersacher, der ganz Gesetz ist: dies meint die Warnung des Wahrsagers:

Dein Dämon
Lenkt dich in seiner Nähe nur mit Angst.

Der geistige Genius verschüchtert und besiegt immer den animalischen . . doch der animalische erwärmt und beseligt bis in den Untergang hinein die elementaren Geschöpfe, die den geistigen scheuen, auch wo sie dienen.

Zwei Gefährten des Antonius überragen indes seinen kreatürlichen Troß, der eine durch seinen schon selbständigen Sinn und

Rang oder, um nochmals an Goethes Formel zu erinnern, durch seinen Namen, der andere durch seinen edlen Willen, durch seine tätige Heldentreue: Enobarbus und Eros. Beide bezeichnen die Spannweite von Antonius' Strahlung: Enobarbus erreicht, ja übertrifft ihn bei geringerem Umfang und Gewicht an Verstand, der zweite, nur ein Knappe, überbietet die anderen Getreuen an reiner Hingabe, derart daß er nicht nur handelt und vorangeht wo jene nur folgen und leiden, sondern selbst seinem Gebieter zuletzt Vorbild wird für ein tapfres und würdiges Sterben. Der eine steht zu hoch, sieht zu klar, weiß zu tief, um noch ein getreuer Genoß zu sein, wo der Wahn lenkt.. der andre ist so tief getreu und so fromm gebunden, daß er eben dadurch das Dienertum überwindet und ein Freund im Tode wird ihm, dem er im Leben nur stummer Knecht und Knabe sein konnte. Enobarbus aber, zu edel zur klugen Selbstsucht, zu klug für edel-blinden Folgermut, geht daran zugrunde daß er eben nicht nur gescheit ist, vorbestimmt zum Gefolgsmann des Octavianus, sondern auch herzlich und sinnlich dem Antonius verwandt und verfallen. Zwischen zwei Geboten — einem des Herzens und einem der Vernunft — verwirrt er sich, nirgends mehr ganz daheim, und verendet unter dem trübsinnigen Mond, sich selbst ein Verräter, geschont und beschämt vom großmütigen Freund, den er verlassen, und mißachtet vom Sieger, dem er folgt.

Solche Kameradschaft wie unter römischen Männern und Kriegern, auch verschiedenen Rangs, gedeiht nicht in der Luft der östlichen Fürstin und Hetäre. Sie hat nur Diener und Mägde — keine Freundinnen; doch ganz regsame Frau, schillernd in jeder Lebensfarbe, spielt sie auch in untere Wesen hinüber und kann ihnen fast gleich scheinen, ohne doch ihr Königtum aufzugeben. Ihre Würde ist kein Beruf, sondern ein Trieb, und sie läßt sich deshalb herab bis ins Niedere mit fast tierischer Sicherheit und bleibt dabei wach, hell und hoch: auch mit den hübschen und lüsternen Geschöpfen, deren ganzes Sinnen von Buhlschaft bebt, teilt sie die Weibsnatur — die Gemeinschaft des Geschlechts. Die Gemeinschaft des Herzens zwischen Antonius und seinen Gefährten oder die Gemeinschaft des Kopfes zwischen Octavianus und seinen Beratern verbindet die Geistespersonen, nicht die Gattungsgeschöpfe — im Männerreich waltet der sondernde Geist, nicht die mischende Natur. Cleopatra ist auch darin eine Wiederkehr der Naturgöttin Isis, daß sie eingeht in jeden Zustand vom Königtum bis zum Magdtum: Iras und Charmian, gesellschaftlich be-

trachtet nur ihre Sklavinnen, sind ihresgleichen als Weiber und nicht als Herrin, sondern als Weib neckt sie den Hämling Mardian. Doch wie im leichten Leben die Königin sich den Zofen angleicht, so bewähren diese ihre Verwandtschaft im schweren Ende: Iras geht ihrer Herrin im edlen Sterben voran und Charmian folgt ihr — Gegenbilder zum Tod des Eros. Wie Enobarbus und Eros die Spannweite von Antonius' Seele, so bezeichnen die ersten lüsternen und die letzten erhabenen Worte von Cleopatras Mägden, ihr ganzer Verkehr mit ihnen den Umfang ihrer Natur: ohne diese Nebenfiguren würde uns nicht gegenwärtig diese wunderbare Einheit von Herrscherin und Hure — denn es ist eine Einheit, eine Gleichzeitigkeit, nicht eine moralische, theatralische oder psychologische Antithese, in der Manier Schillers oder Victor Hugos: erst unsere Begriffe und Grundsätze stehen hilflos sondernd vor der Wirklichkeit Shakespeares, der diese Einheit aus dem gleichen Grund unmittelbar hervorgebracht hat wie die Schöpfung ihre Cleopatra, Maria Stuart oder Katharina: die über- oder untergesellschaftliche, allspielende und allfühlende Macht des Schoßes — oder wie Shakespeare selbst es einmal nennt — „den unermessenen Raum der Weibsbegier", die sich jedes sozialen Ranges als eines Reizes oder einer Rolle bedienen kann und alle fast ohne Übergang ineinander- und wegschmilzt.

In Octavians Bereich gedeiht kein Überschwang, kein Spiel, keine Torheit: der Geist herrscht und auch die reiche Natur nimmt Maß und Grenze an vom erkannten Zweck, von der notwendigen Tat und dem erwogenen Werk. Alle seine Gefährten vom Staatsmann Maecenas und Feldherrn Agrippa bis hinunter zu seinen Schergen und Weibeln sind Gehilfen der Tat und Berater des Werks und an ihn gebunden durch die Achtung vor seinem Verstand, in dem das Gebot der Stunde selbst spricht. Auch sie haben ihn persönlich gern, aber ihre Neigung ist keine selbständige Wallung oder Wärme, sondern strahlt aus ihrer Tatverbundenheit: sie sind freudige Werkzeuge seines einsichtigen und gerechten Willens, der sie nie zu persönlichen Launen mißbraucht, ihre Würde achtet und ihnen die Freiheit wahrt die das Gesetz erst geben kann. Selbst seine Schwester Octavia, die er liebt und ehrt, stellt er in seinen großen Staatsplan ein, und sie dient ihm willig — und als des Antonius maß- und zuchtlose Natur das klug geknüpfte Band zersprengt, leidet sie weniger an dem Verlust des doch geliebten Mannes und der Verletzung ihres weiblichen Herzens als an dem

Zwist zwischen Bruder und Gemahl, an dem Scheitern des brüderlichen Entwurfs: so sehr denkt sie bis in ihr Frauentum hinein staatlich als Gehilfin ihres brüderlichen Lenkers. Und gerade die Art wie er in dieser Gehilfin die schwesterliche und weibliche Würde ehrt, wie ihre Verstoßung seinen menschlichen und seinen sachlichen Nerv zugleich empört, erklärt die Treue der Seinen: diese Treue ist ebensowenig bloße Nutzberechnung von Söldnern und Fröhnern als bezauberte und schwärmerische Hingabe über Tod und Glück hinaus, wie bei des Antonius' Kameraden, sondern das klare Gefühl daß ihr persönlicher Wert am besten Frucht trägt im Licht dieses glückhaften, weil sinnvollen Mannes — seine Fortuna ist die Virtus. Jeder Begleiter des Octavianus hat übrigens ein ganz bestimmtes Amt, eine deutliche Aufgabe: Maecenas ist der staatsmännische Ratgeber, Agrippa, als Temperament sonst dem Enobarbus nahe, der Heermeister, Dolabella und Proculejus sind Sendboten zur Berückung und zur Verhaftung der Cleopatra. Ganz anders im Lager des Antonius: die Seinen atmen von vornherein seine berauschende Luft, den Brodem seiner Feste und seiner Schlachten, sie haben keine Zwecke, sie sind nicht Glieder seines Willens, sondern Regungen seines Triebs. Wer außer dieser fragenlosen Treue noch Sinn sucht oder Nutzen, fällt von ihm ab, wie Enobarbus, oder verrät ihn wie Thyreus . . wobei Abfall zugleich den Naturvorgang und den Willensakt bezeichnet. Ebensowenig haften bei Octavianus solche Wesen in denen Natur und Einsicht auseinandertreten, wie bei Enobarbus, oder in denen bei gutem Willen die Einsicht nicht zureicht, wie Lepidus: er kann sie nicht brauchen, er stößt sie ab, auch das ist bei ihm kein bloßer Schluß des Urteils, sondern auch Funktion des Instinkts . . seine Anziehungen und Ausscheidungen gehen hervor aus dem Schicksalswissen, worin Einsicht und Hang zusammenstimmen. Octavianus ist durchaus kein einseitiger Verstandesmensch, wie man ihn wohl gefaßt hat, sonst wären ihm Helfer nicht so herzlich zugetan und er selbst nicht so ergriffen beim Untergang des hohen Paares, den er gewünscht und bewirkt. Aber er ist kein Mann des göttlichen Überschusses und der freudigen Fülle. Die Gaben und Gewalten Julius Caesars haben sich gleichsam gespalten und verteilt auf seine Diadochen, wie Shakespeare sie zeigt. Antonius hat die riesige Natur und Zauberkraft geerbt, welche die Herzen anlockt und berückt, Octavianus die überlegene Vernunft und den festen Willen, welcher die Geister ordnet und lenkt. Ihr Einklang erst ergibt

das Schöpfertum, das weder die üppige Natur ausschließt oder zwängt noch dem Verhängnis klug ausweicht oder nachgeht oder duckt, sondern in den Eingebungen der Natur selbst dem Schicksal geistig vorauswandelt, ja es erfindet, und aus der trächtig dunklen Wolke fährt wie der entscheidende Blitz. Weder Antonius noch Octavianus enthalten das Ganze, das Ganze wirkt in ihrer Spannung, und in diesem welterschütternden Krieg zwischen der Natur und dem Geist führt Antonius die östlich reichen Scharen, Octavian die westlich starken. Cleopatra ist der leibhaftige Schicksalszauber, die Gefahr der Natur, die Lockung und das Opfer des Geistes.

Der Erdball ist der Schauplatz dieses Gigantenkampfes. Um diesen möglichst weit und bunt zu zeigen, hat Shakespeare außer den drei tätigen Mächten, die ihn mit ihrem Gefolge erfüllen, noch Hintergründe und Übergänge verwendet, nach den Winken Plutarchs. Solche neutralen Zonen zwischen den Heeren, durch ihre Schwäche oder ihre Ferne zugleich Folien, Rasten und Schatten der eigentlichen Schicksalsträger, sind Lepidus und Sextus Pompejus mit seinen Piraten Menecrates und Menas. Auch sie wirken, wie alle Gestalten Shakespeares, zugleich als Menschen, als Ereignisse und als Atmosphären. Lepidus, der schwache Tor, ein harmloser Nachlaß Caesars, bekam bei der Teilung des Reiches ein Drittel zugeworfen, als Puffer zwischen den furchtbaren Rivalen, deren jeder das Ganze begehrt. Gerade seine Armseligkeit bringt die Größe der beiden andern erst zur Geltung: auch er ist einer der Erdteiler, von Gnaden des Antonius und Octavianus, beiden fast liebedienerisch ergeben, besorgt um ihre Eintracht und für ihre Eintracht notwendig, das winzige Zünglein der riesigen Wage, das anzeigt welche Gewichte sie trägt. Welch eine gefährdete Welt, wo solch ein Wicht den Ausschlag geben kann . . und welch unheimliche Spannung, als er verschwindet! Dabei ist er eigens lächerlich, damit die tragischen Mächte die sich seiner bedienen, um so düsterer leuchten: Shakespeare hatte das Gefühl für die kleinen Zufälle des großen Verhängnisses, und wenn er auch das große Verhängnis in großen Menschen verkörpert, so bewegt er es doch öfter durch Thoren und Narren, nicht nur aus dem Bühnenbedürfnis nach komischen Einlagen, sondern aus einem tieferen Wissen um des Schicksals Verfahren: so dient Tybalt im Romeo dem Unheil und Rodrigo im Othello, so treiben die Höflinge den Hamlet weiter und empfangen die Lehre:

's ist mißlich, wenn die schechtere Natur
Sich zwischen die entbrannten Degenspitzen
Von mächtigen Gegnern stellt.

Ein Opfer dieser Weisheit ist auch Lepidus, nur in weiterem Maßstab, denn er hindert und fördert den Weltkrieg.

Von einer anderen Seite her noch mehrt Shakespeare den Raum und die Schwere: ist Lepidus das kleine Mittel großen Geschehens, so sind Pompejus und die Piraten gewaltige Kräfte die verpuffen, großartig vergeudet. Einen Atem lang liegt die Entscheidung über die Weltherrschaft in der Hand des Pompejus: als bei der Versöhnungsfeier auf seinem Schiff Menas ihm rät die Gäste zu morden. Er versäumt den ungeheuren Nu aus einem ritterlichen Skrupel, der das Verbrechen wünscht, aber nicht wagt, und verliert im Spiel um die Welt, verachtet von der verschmähten Fortuna. Dabei ist er ein mächtiger Mensch, würdiger Erbe des großen Namens, Träger einer herrscherlichen Blutrache, ein Nachglanz jenes pharsalischen Kriegs — ein gefährlicher Seefürst mit seinen verwegenen Genossen. Octavianus und Antonius fürchten ihn, möchten ihn gewinnen oder vernichten, sein Dräuen lockt den verschwelgten Helden aus den Armen Cleopatras, und die Imperatoren verkehren mit ihm als mit ihresgleichen: dennoch ist er nur ein Nebenwesen, und wie des Lepidus geringe Person gerade das sachliche Gewicht der Ereignisse steigert, so erhöht der wuchtige Pompejus gerade durch sein Versagen und Verschwinden die Herren der Welt — welch ein Wirken, wo dies nur Episode bleibt! All diese welthaltigen Menschen zeigt Shakespeare nur wirkend: nicht als Eigenschaften und Bedeutungen, die sich motivieren und auseinandersetzen, nicht als Handlungen, die sich verursachen und folgen, wie wir es, von Schillers und selbst von Goethes Dramen gewöhnt, irrigerweise ihm eindeuten. Er muß nicht seine Handlungen durch Eigenschaften begründen, nicht seine Menschen durch Räume bedingen oder umgekehrt, sondern Menschen sind ihm gebärdete, geatmete Schicksalsräume, Handlung ist ihm wirkendes Menschenwesen, und Eigenschaften sind von seinen Räumen und seinen Handlungen so wenig kausal zu sondern wie von einem Gewächs sein Wuchs und seine Früchte: sie sind ein und dasselbe.

Antonius und die Seinen, Cleopatra und die Ihren, Octavianus und die Seinen, Lepidus, Pompejus und die Piraten — fünf eigene Seelen, Reiche und Geschehnismitten durchdringen und bekämpfen einander, und Shakespeares szenische Meisterschaft — konzentrisch

mit seinem dichterischen Schöpfertum — offenbart in Gebärdenbildern zugleich die dauernde Art dieser Wesen und ihr Wirken und Wandeln. Dies Zugleich — Shakespeares besondere Gabe — nicht nur seine Fülle und Tiefe überhaupt, macht es dem Deuter so schwer, daß alles Reden über sein Werk unzulänglich bleibt, nach Goethes Wort. Wir müssen nacheinander und nebeneinander sagen was bei ihm ineinander erscheint, und das Trennen verfälscht schon seine Wahrheit. Die Handlung (um von ihr unerlaubt, aber notgedrungen als etwas Eigenem zu sprechen) ist Antonius' Verzauberung im Ost, sein Liebesringen mit der Zauberin und seine Gegenwirkung, der gespannte Bund und der erst heimliche, dann offene Kampf zwischen Antonius und Octavian, mit ihren verschiedenen Hemmnissen und Fördernissen, der Krieg des Octavian wider Cleopatra und der Untergang der Besiegten. In Festen und Schlachten, in Liebes- und Staatsgesprächen spielt sie sich ab, doch festlich ist hier noch der Staat und politisch noch die Liebe. Hier ist heidnische Welt, Fest und Pflicht noch nicht gesondert, und noch der Alltag geweiht: wohl aber muß der siegen der seine Kräfte gespannt und gesammelt hält für die Tat über den welcher seinen Reichtum einläßt in jeden lockenden und lockernden Nu. Antonius ist der Schwelger und der Täter . Zwischen seiner römischen Stärke, die ihn zum Erben Caesars, zum Partner oder zum Gegner Octavians bestimmt, und seiner östlichen hellenistischen Lust, wodurch er der Cleopatra verfällt, entsteht der Kampf — dieser ergreift nachher die Welt . . denn immer müssen die Weltgeschicke erst Seelenkräfte sein. Im Antonius schon ringen Octavian und Cleopatra, in Cleopatra wirkt außer ihrem weiblichen und östlichen Naturzauber viel vom römischen Machtsinn, freilich nicht in der sachlichen Staatsform Octavians, sondern in der ritterlichen Heldenform Marc Antons. Auch sie ist machtsüchtig und verlangt nach Weltherrschaft so sehr wie nach Liebeslust — doch will sie die Welt als Schmuck, nicht als Wirkungsraum, als Spiel, nicht als Aufgabe oder gar als Sendung.

Man darf sie nicht denken als eine Dirne, die Schwächen berechnet und nutzt: ihre List ist Natur, nicht Verstand — es ist die dionysisch-mimische Gabe, in jeden Augenblick einzugehen, das zu werden was sie haben will, oder auch das zu reizen was sie wecken will, und nur in den geschlossenen Octavian findet sie keinen Eingang. Antonius, nach allen Seiten offen, wird von ihr durchsickert und dann überflutet, und wer nicht ganz dicht ist,

den macht sie empfänglich selbst wider seinen Willen, wie den Enobarbus, zuletzt den Proculejus. Antonius muß ihr gewaltsam entweichen, um sich von ihr zu ernüchtern, und jeder Fernhauch sogar reißt ihn zurück in ihren Rausch. Doch dies Verwandeln Cleopatras ist nicht Absicht, wennschon manchmal mit Absicht und Einsicht geübt: sie erleidet es, wie sie es tut . . ein Schicksal, keine Kunst, und ebenso oft Torheit wie Weisheit — sie ist das Geschöpf der Stunde, ja der Minute, das heißt ihr verwachsen, untertan und überlegen zugleich. Jetzt sind die alexandrinischen Feste mit Marc Anton: sie ist Venus in der Barke, Isis auf dem Thron und tolle Kumpanin bei seinen nächtlichen Streifen, denn Kairos, der mächtigste der Götter, gebeut gerade dies, der Rausch, die Laune, ein jäher Sonnen- oder Mondschein . . das schwellende Hier und Jetzt, dringlicher als die fernen Reiche und Throne. Dann ist ein Kuß des göttlich trunkenen Paars die volle Ewigkeit, und sie vernimmt aus des Antonius Mund ihr eigen Gefühl und ihre Lehre:

> Hier ist mein Raum,
> Länder sind Lehm, und unsre kotige Erde
> Nährt Tier wie Menschen gleich. Des Lebens Adel
> Ist so tun . . .

Aber dann wieder weht Wind des Abschieds, der Gefahr, der Angst, der Wut, der Schmach, des Aufschwungs und der Verzweiflung, des Sterbens und der Entrückung . . jede Stimmung wird Szene und Geste. Immer ist sie darin verfangen, immer ist sie was ihr widerfährt, die jeweilige Seele, ja der Leib ihres Wetters, es erschaffend und erduldend zugleich . . und immer zugleich lockt, reizt, reißt sie den Geliebten mit herein, indem sie eindringt in sein jeweiliges Steigen und Neigen, so daß man schwankt ob er sie, ob sie ihn modelt. Sie wittert jeden Zufall, saugt ihn aus Luft und Flut, Palast und Kneipe, aus Mensch und Ding, und flößt ihn wieder ihm ein mit Küssen und Tränen, Wein und Blut. Erst schwächt sie ihn unwillentlich durch ihre kaiserlichen Spiele und Räusche, als er noch Kraft hat ihr zu widerstehen. Sie leidet sein Fernsein, träumt lüstern und heldisch ihn heran. Alles Ferne macht sie unsicher . . sie weiß dann nicht was tun und wirbelt in irren Möglichkeiten: sie ist eine Göttin der Gegenwart. Unwillkürlich verrät sie ihn, als sie sein Sinken spürt, als die Luft schwingt mit dem Glück des Widersachers.

Denn bei dem feinsten Nähegefühl hat sie die hemmungslos

schnellkräftige Fernphantasie im Locken und Grausen. Ihr gehässiges und ihr entzückendes Benehmen kommt daher: wenn sie den Boten erst schlägt und dann hätschelt, als Gefangene dem Octavian ihren Schmuck unterschlägt, mit dem Sendling anbändelt, bei Aktium sinnlos flüchtet, so ist es immer ein Außersichgeraten aus hemmungsloser Schwebe der Angst oder der Hoffnung . . das Schwanken einer allregsamen Seele mit zartem Bau und ungeheuren Flügeln. Wie malt sie sich die Greuel aus die man ihr antun wird, die Schmach des Einzugs in Rom . . aber dann auch wieder, als Antonius ferne weilt, wie umglänzt ihr inneres Licht seine Gestalt, wie erhebt ihr Schwung ihn zu den Gestirnen! Sie ist eine Dichtende, und von dieser Seite her hat Shakespeare sich ihr nah und traut gefühlt und ihr aus seinem heimlichsten Schatz überschwenglich gespendet: seine Wundergabe, außer sich zu schwingen und einzudringen in jeden lebendigen Zustand, seine proteische Wandlungskraft hat er diesem Weibe aus Wind und Flamme mitgeteilt, kundig all der Gefahren die solchem Wesen drohen. Cleopatra kann niedrig werden, schwach und wetterwendisch, weil sie dieser grenzenlosen natürlichen Einfühlung, die leicht als absichtliche Buhlkunst ausgelegt wird, keinen festen Vorsatz, keine Sicherung der Sitte entgegendämmt, kein „Ideal" und keine Konvention, wodurch auch die schwachen Frauen etwa Calderons, Racines, Schillers würdevoller erscheinen. Sie ist das Leben selbst ursprünglich und unvermittelt und kennt wie dieses Tugend und Sitte nur als Reize, nicht als Pflichten — die hat erst die Gesellschaft daraus gemacht.

Doch so ist sie auch jener letzten Spannung des Lebens gewachsen: dem Tod, wie keine bloße Tugend- und Würdeheldin, eben gewachsen, nicht gemacht. Das Sterben ist die Fülle ihres Lebens, kein Erlöschen im leeren Nichts, sondern das schmerzlich süße Hinüberschwellen ins dunkelwogende All: das Aufflattern und Aufflammen mit Licht und Luft. Schon an des Antonius Leiche findet sie sich wieder zurück aus der zerreißenden Schwäche des Abschieds: dem Tod ist sie verwandt, im nächtigen Reich ist sie, die Ägypterin, daheim, und nicht aus stoischer Würde vor Zuschauern stirbt sie königlich, sondern durch ihre Natur eingeweiht in das Geheimnis des Übergangs.

Antonius ist nicht von vornherein schwank und wechselnd wie seine Verführerin, die leibhaftige Lebenswelle, die ihn umspielt und überflutet, durchdringt und zerlöst: er ist der volle Mensch

mit den Stärken des natürlichen Mannes und mit den Schwächen, das heißt ohne die Sicherungen des Geistes, wie Cleopatra ohne die Sicherungen der Sitte. Er tritt auf mit herrscherlicher Breite, gleichsam „mit vollem Fuße wie der Löwe", die Erde warm unter der Wucht seines herkulischen Gewichts, strahlend und strotzend, seiner Liebe sicher wie seines Reichs, umschmiegt von der schillernden Frau, deren Fessel ihn reizt, nicht drückt, und der er folgt, weil er sie nicht fürchtet im Stolz seiner Stärke. Die Boten fertigt er ab wie ein Sultan, nicht wie ein Staatsmann — doch ohne Cäsarenwahn und trunkenes Fieber. Er ist mehr als bloß ein löwenkühner Haudegen, unerschöpflich im feinen und groben Genuß, doch auch überlegen im Verhandeln, dabei ritterlich, immer mit dem Überschuß des mächtigen Wesens, das ohne Arg und Rückhalt sich ausgibt, weil es Fehler jederzeit ausgleichen und sogar Netze zerreißen könnte. Unnötig hauszuhalten und sachlich streng zu rechnen: Verschwendung ist sein Vorrecht, Großmut bis zur Torheit, Überschwang auch im Grimm, wo seine Liebe und sein Stolz wirklich tödlich verwundet wird: nur dann tobt er, als Cleopatra ihn verläßt und als er sich demütigen soll vor dem bleichen jungen Mann. Dem abtrünnigen Kameraden Enobarb schickt er mit hochsinniger Wehmut sein Gepäck nach. Kampf und Sterben finden ihn römisch groß und mehr als römisch — Shakespeares dunkel glühende Endweisheit, der bittersüße Weltschmerz schwingt im Ton seiner letzten Worte, die Plutarch überliefert: auch er wie Cleopatra weiß von den Schauern des Eros-Thanatos.

Nach Julius Caesars Heimgang ist Marc Anton das notwendige Verhängnis für Cleopatra wie sie für ihn: die mannigfaltigste Lebensregung sucht den breitesten Grund, die üppigste Lebensflut wirft sich dem raschesten Element entgegen — und beide sind zuletzt nur ein funkelnder und sausender Sturm des Untergangs. Ein minderer Zauber als der Cleopatras hätte den Marc Anton nicht durchaus zersetzt, ein minderer Wuchs als der Antons nicht all ihren Zauber entfesselt, ein stärkerer Geist ihn wieder gebändigt wie Julius Caesar, und beide gefährden das Reich und begegnen dem einen der es zu schützen hat. Aus dieser Liebe entsteht mehr als ein östliches Märchen wie Salomon und Bilkis mit dem Austausch königlicher Gaben und seien es Throne, deshalb, weil einer da ist der das Reich ernst nimmt, der nicht meint „Länder sind Lehm" und der vielleicht dem Römer sein Teil vom Erbe Caesars gönnt, aber nicht dem entrömerten Östling, dem

Narren der Zigeunerin. Ein Antonius würde vielleicht durch Cleopatra zum Weichling werden, wie Herkules bei Omphale, oder Cleopatra durch ihn zur ungefährlichen Königsbuhle, wie sie es für Julius Caesar war . . ein Weltbeben — und Shakespeare läßt gerade dies immer wieder wirken — wird ihr Bund erst durch Art und Geist des Dritten, der von seinem festen Punkt aus ihre Erde aus den Angeln hebt: Caesar Octavianus.

Von vornherein tritt Octavianus nicht als ein persönlicher Machtsucher auf, der sich schaffend oder genießend ausleben will, sondern als der Anwalt des römischen Reichs, dessen Ehre jene zuchtlosen Abenteuer schänden. Noch zur Zeit ihrer Eintracht empört ihn die Selbstvergessenheit des großen Partners: er haßt und beneidet ihn nicht . . doch sein tätig geordneter Geist verträgt nicht den schädlichen Leichtsinn. Mag Antonius seine Lüste üben und büßen, das geht nur ihn an, solange die Sache nicht darunter leidet:

> Wenn er mit Wollust seine Muße füllt,
> Sucht Überladung und der Knochen Darre
> Ihn heim dafür: doch solche Zeit totschlagen
> Die ihn vom Spiel wegtrommelt und laut mahnt
> Wie sein Beruf und unsrer —

für dies Rom steht er, er ist der Staat, nicht daß er den Staat nach seinem Hang modelt, sondern sich nach des Staates Not. Shakespeare hat auch hier quer durch die armselige Ehrgeiz- und Eifersuchtspsychologie hellenistischer und humanistischer Literaten hindurch die beiden Gegner und ihren Bruch so groß gesehen wie sie waren, das fleischgewordene Naturreich und den leibhaftigen Staatsgeist: beide mit höchst bestimmten einmaligen Zügen (und nicht mit geschichtsphilosophischen Reflexionen, sondern lebensunmittelbaren Gebärden). Der Angreifer ist immer Antonius, wie die Natur angreift nicht durch bewußte Tat, sondern durch Gehenlassen, Überströmen, Übertritte: seinen Bruder, Fulvia, Cleopatra selbst läßt er gewähren und zürnt, wenn man ihm Grenzen weist. Octavian sucht ihn erst zu dämmen, dann zu binden, nach dem Rat des klugen Maecenas, durch die Ehe mit seiner Schwester, mit leisem Zweifeln am Halt dieser Fessel, mit dem Vorgefühl unheilbaren Bruches, wenn sie reißt. Antonius läßt sich fahren, als Cleopatra ihn zurückwinkt, und nun erst wird der sachliche Unwille Octavians zum persönlichen Grimm: nun ist seine Sache, seine Ehre, sein Haus und sein Herz zugleich beleidigt, und er ruht nicht, bis er sich

geheilt mit jener zähen, unerbittlichen, kalt wägenden und tief glühenden Rache, die seit Caesars Tod ihn geführt: Blutrache und Staatsrache zugleich, nicht jähe Wallung des Geblüts, sondern Geheiß des Geistes, daher unabdingbares Gesetz. Dabei gilt seine Feindschaft weniger der Verführerin Cleopatra, die nur ihrer Schlangennatur gehorcht, als dem verführten Antonius, der, von seinem Römertum abgefallen, zum Verräter seiner eigenen guten Art, seines Vaterlandes, seiner Freundschaft, kurz aller römischen und männlichen Werte geworden. Cleopatras schwankes Weibtum, ihm halb fremd, halb widrig — keineswegs gefährlich — schont und nutzt er zunächst, um den Antonius „ihren ganz verworfenen Freund" zu entwaffnen und es glückt ihm fast sie zu trennen: da führt der gewaltige Trieb trotz allen Listen und Schwächen die beiden nochmals zusammen zu einem letzten Aufbäumen, in dem Antonius endgültig erliegt und sühnt. Dann ist auch Octavianus versöhnt und stellt — sachlich, nie über die notwendige Tat hinaus gehässig — seinem ergriffenen schicksalskundigen Geist das hohe Bild des Partners wieder her, das Gedächtnis des mächtigen Daseins das er geteilt und zerstört, mit der hohen Ehrfurcht vor dem Verhängnis das den Sieger mit dem Besiegten vereinigt . . alle großen Herrscher haben sie gefühlt, und die beiden größten Tragiker haben sie am edelsten gekündet: Aeschylus in den Persern und Shakespeare in den Worten Octavians bei der Nachricht vom Tod des Antonius:

Gedrungen mußt ich —
Bot ich nicht dir solch einen Tag des Sinkens —
Den deinen schaun. Wir konnten nicht vereint
Hausen im All der Welt. Doch laß mich klagen
Mit Tränen fürstlich wie das Blut der Herzen,
Daß du, mein Bruder, du, mein Mitbewerber
Auf jeden Planes Höh, mein Herrschgenoß,
Freund und Gefährte angesichts des Krieges,
Arm meines eignen Leibes und das Herz
Worin des meinen Denken sich entzündet,
Daß unsre Sterne, unversöhnlich, unsre
Gleichheit so weit getrennt.

Cleopatra ist ihm nicht durch solche Lose des Römers, des Caesarerben, des Helden verbunden — eine fremde Königin, erst schädlich, nun brauchbar als Beute und Schmuck seines Triumphs: für sie hegt er keine persönlichen Gefühle, nicht einmal Haß, Verachtung oder Rache — er stellt sie einfach in sein römisches Kalkül

ein und schont sie, um sie leichter zu fangen, ohne Bosheit, aber mit jener sachlichen Härte die, in milden Formen geübt, grausamer entwürdigt als Quälerei des Ergrimmten. Der hohe Sinn seines letzten Opfers, den er unterschätzt, verdirbt ihm die allzu kluge Rechnung und entrinnt ihm: auch dies anerkennt er, sachlich, ohne Groll, mit staunender Achtung und erweist ihr die Ehre die ihr nun gebührt, da sie sich durch ihr Scheiden würdig gezeigt ihres heldischen Freundes.. auch sie nimmt er nun herein in seine eigne Schicksalseintracht mit Antonius, auch sie sieht er nun groß und feierlich.

Shakespeares Menschen galt unser Augenmerk, ihrer Art und Wechselwirkung: der Bau seiner Tragödie ist nur deren räumliches und zeitliches Strahlen. Was man gemeinhin als seine „Komposition" rühmt oder rügt, ist nicht ein Gefüge von erdachten und bewußt abgewogenen Figuren- oder Ereignismotiven wie bei den französischen und deutschen Klassizisten, sondern die Gliederung vollkommen vergegenwärtigter Schicksalsgestalten nach ihren inneren Gewichten, Maßen und Massen. Über seine Zeitgenossen, die nur wirksame Einzelszenen aneinanderreihten mit oder ohne Bezug auf eine gemeinsame Personen- oder Geschehnismitte, erhebt ihn als Szeniker seine raumschaffende, dreidimensionale Phantasie. Seine Gestalten tragen eine seelisch gefüllte, geistig gegliederte Welt mit sich, kein Nebeneinander von Eigenschaften, kein Nacheinander von Handlungen, sondern ein Ineinander von Wirkungen und Stimmungen: dies einheitliche Ineinander erscheint uns leicht wie ein bewußtes Gemächt, doch ist es ein geistiges Gewächs, bald straffer, bald lockerer gegliedert, nach der Mannigfaltigkeit der jeweiligen Lebensspannung. Antonius und Cleopatra ist läßlicher durch die Menge seiner Gestalten und die Breite seiner Welt. Es kam Shakespeare mehr auf die runde Sichtbarkeit seiner welthaltigen Menschen an als auf klüglich und spannend verwickelte äußere oder innere Vorgänge. Er ist uns vor allem der mächtigste Künder des vollen, des hohen und des ewigen Menschtums, mögen andre in ihm den Bühnenmeister bestaunen, der er auch ist, oder den Seelenzergliederer, der er durchaus nicht ist.

Ich will hier nur an einige Szenen erinnern in denen seine Menschen besonders aufleuchten. Denn wie bei manchen Spätwerken gerade der größten Meister, z. B. Rembrandt, Beethoven, Goethe, schwindet auch hier die Sorgfalt der Verknüpfung und Ausführung, die Rücksicht auf das allgemeine Verständnis zu-

gunsten einzelner Ausdruckszentren in denen die einsame Weisheit oder Leidenschaft, das geheime Zwiegespräch des Genius mit seiner Gottheit laut wird. Die Schöpfer müssen nicht mehr vor sich oder anderen ihr Können ausweisen, sie künden nur noch was ihre tiefste Not ihnen gebeut, über die Köpfe ihrer Hörer hinweg, in die ruhig lauschende Ewigkeit. Dem Publikum wirft Shakespeare leichter Hand aus seinem Überfluß faßliche und bunte Bilder hin und sammelt seine Kraft auf die wenigen Szenen worin seine Gestalten aus dem Dunkel seines Herzens in das Licht seines plastischen Wortes emportauchen. Solche Szenen sind das erste Auftreten des liebetrunkenen Paares (I, 1) der erste Abschied des Antonius von Cleopatra (I, 3), die Verhandlung zwischen Antonius und Caesar (II, 2), das Bankett auf der Galeere des Pompejus (II, 7), des Antonius Begegnung nach der Niederlage mit seiner Verderberin (III, 9 und 11), des Antonius Sterben (IV, 14/15) und das Ende der Cleopatra (V, 2). Zwar jede Szene in dieser längsten Dichtung Shakespeares quillt über von lebendigem Geschehen und Erscheinen — es ist keine leere und matte Stelle darin, jede enthält für sich vollkommene Gegenwart und empfängt ihr Licht nicht nur von dem Vorher und Nachher oder dem szenischen Wozu, das bei Schiller und Goethe oft die Figuren durchscheint und den Zauber durch merkbare Absicht des Poeten zerreißt. Jeder Soldat, jeder Bote, selbst der Tölpel der die Schlange bringt, lebt aus eignem Recht und nicht um des Milieus oder der Handlung willen, wie das kleinste Kraut einer Landschaft zugleich um seinetwillen und doch aus ihr und mit ihr wächst. So bleibt die kleine Szene IV, 3, kaum 20 Verse, da die Wachen vor dem Palast Cleopatras die nächtliche Musik des abziehenden Herkules vernehmen, im Gedächtnis als eine eigene mystische Ballade, obwohl es nur ein leiser Vorklang zur Entscheidungsschlacht ist . . .

Die Spannweite weltträchtigen Daseins von der dionysischen Heldenlust bis zur dionysischen Qual und Nacht drängt Shakespeare in ein Halbdutzend sinnbildlicher Augenblicke zusammen, worin die äußerste Gewalt jener Zustände sich entlädt, indem sie erscheint: der selige Genuß des festlichen Daseins, Liebe und Allmacht über dem raunenden, schimmernden und frönenden Menschheitsgewimmel, noch gesteigert für den Helden durch das ferne Pochen und Warnen der Gefahr, durch das Spiel mit ihr . . die Stärke des Herrschertums im geistigen Ringen mit dem ebenbürtigen Partner, das überlegene Schalten mit den Losen der Erde . . der trunkene

Taumel sinnlicher und geistiger Entspannung auf dem schwanken Meer, während das Verhängnis mittäglich ein Stündlein schlummert, dann der Sturz und die Raserei auf den Trümmern der verratenen Liebe, der geschändeten Ehre, des verlorenen Reichs, maßlosen Gram und maßlosen Groll und doch noch den untilgbaren Zauber im verwunschenen Herzen, die entsetzliche Schmach zugleich mit dem finstern Stolz und dem süßen Graun .. dann die schwellende, sprengende, schmelzende Trauer am Abend der Zeit, die Heimkehr des Verwaisten in das eigene Herz, das alles besessen und alles eingebüßt außer dem Gefühl und Gedächtnis seiner Liebes- und Heldengröße .. der Römertod am Busen der Cleopatra, im brechenden Auge das Reich das sein war, auf dem erlöschenden Mund den Mund der Länder und Reiche weggeküßt. Und endlich die Cleopatra, aus Schmach und Sturz entrückt in ihr unsterbliches Sehnen, königlich geschmückt für den Tod, der sie heimführt, die Göttin zu den Göttern und dem göttlichen Buhlen.

Zwischen diesen Gipfeln spannen sich die Übergänge, das Auf und Ab, Feste, Spiele, Ränke, Kämpfe, lauter Fluida der entscheidenden Menschen, sprühend nach allen Seiten hin über ihre Helfer und Opfer, derart, daß noch die Boten und Sklaven mitspielen, indem sie in Schillern und Wellen gekräuselt die Aktion und Passion der Helden wiederholen . . auch hier versagt jeder Versuch die tausendfältige Regung zu fassen: Shakespeares Gabe, Lebensaugenblicke unmittelbar mit all ihrem stummen Drum und Dran, mit ihrem Hauch und Husch durch das rhythmische Wort zu gebärden, entzieht sich mehr als jedes anderen Dichters Dramatik der psychologischen Zerlegung wie dem Raum- und Bewegungsbericht — weil eben seine Gestalten gleichzeitig Kräfte, Atmosphären, Ereignisse, Formen sind und man ihr Erscheinen schon verfälscht durch Bezeichnung einer ihrer Funktionen: bei jedem anderen Dramatiker liegt der faßbare Ton jeweils auf einem Tun oder Fühlen oder Sinnen, auf ablösbaren Umständen oder Zuständen ihrer Gestalten. Denken wir an Wallenstein und Tell, an Götz und Faust, an Penthesilea und Prinz von Homburg, zu schweigen von Hebbel und Lessing! Dabei sehen wir noch ab von Shakespeares unerreichter Vielstimmigkeit, in der noch das Schweigen mitspricht und mittut. Jede seiner Figuren entlädt in ihrem Wort nicht nur ihre jetzige Aussage, sondern rückwirkend auch ihr vorheriges stummes Gebärdenspiel, ihr Warten und Zucken, Winken und Beben, ihre innere Spannung

und ihre äußere Beziehung zu allem was just vorgeht und umwittert, die ganze just mitereignete Welt. Ein wunderbares Beispiel dafür ist das Gelage auf der Galeere des Pompejus: das weindunstige Miteinander des gehoben berauschten Antonius, des dumpf betrunkenen Lepidus, des angewidert nüchternen Octavianus, der gelösten und besonnenen Zechgenossen und mitten drin der ungeheure Verschwörerrat des Menas, des Pompejus Schreck, Gelüst und plötzliche Ernüchterung, fieberhafte Erregung, Schwanken zwischen jähem Machttraum, überraschtem Ehrgefühl und Unmut darüber, heimliches Grauen und böser Verzicht: all das gebannt in einen tausendzügig bebenden Nu von gebärdigen Worten — nur Shakespeare vermag das und die Wirklichkeit selber, kein noch so tiefer Kenner der Wirklichkeit.

Für Antonius und Cleopatra insbesondere bezeichnend unter Shakespeares übrigen Werken, mit denen es die Polyphonie und die vielzügige Allgegenwart teilt, ist die Erdenweite. Nur noch sein Julius Caesar füllt einen ähnlich breiten Schauplatz, doch ist der Bogen von Rom nach Asien und Thessalien nicht so hoch gespannt, der Flug über die verschiedenen Schicksalsländer nicht so schnell, leicht und kühn wie in diesem Spätwerk. Und der Schauplatz ist bei Shakespeare wirklich immer Schauplatz, nicht bloß ein Geschehnisplatz oder gar nur Nennplatz. Was darauf geschieht das gehört wesentlich dazu als sein Grund und seine Wirkung: sein Venedig ist Eigenschaft des Antonio, wie Antonio ein Gewächs eben dieses Venedig ist. Othello sprüht vom salzigen Gischt der zyprischen Reede, um Macbeth brauen die Nebelschwaden der schottischen Heide: all das gehört zu ihrem Stil. Und zum Stil von Antonius und Cleopatra gehört der bewegte römisch-östliche Orbis terrarum: von Kap zu Kap, von Rom nach Alexandria, von Sizilien nach Parthien gelangen diese Kolosse gleichsam mit einem Schritt, Meere und Wüsten durchziehen und umgrenzen ihren Tatbereich und die Pyramiden stehen vor ihrer Tür . . und diese riesige Szene ist ihnen nicht untergeschoben, um sie zu heben, wie die Popanze des Marlowe oder Grabbe, sondern umgekehrt: ihr Wesen ist so weit, daß nur solche Räume ihnen gemäß und das Wandeln von Erdteil zu Erdteil ihre natürliche Gangart ist. Solche Maße wirken nirgends prahlerisch und hohlgebauscht, selbst wenn Cleopatra den Antonius träumt mit dem Haupt im Himmel, Reiche und Inseln aus der Tasche streuend wie Münzen. Das bedeutet daß der Dichter der diese Weiten mit seinem ergriffenen glaub-

würdigen Wort nicht nur vorstellen, sondern darstellen konnte so weit geschwellt und gespannt war: Dimension ist bei solchen Naturen kein bloßer Phantasieflug, sondern Gefühlsausdruck, und wie Michelangelos Giganten aus seinem Herzen stammen, nicht nur aus Hirn und Hand, so auch Shakespeares Erdkreis und seine Beweger. Der Raum den ihre Wirksamkeit erfüllt war sein Herz . . und ihr Lebenswuchs ist der Wuchs seines Herzens: fassen müssen wir ihn als Stil seiner Sprache, wodurch dies Herz mit seiner Welt uns erst erscheint.

Shakespeare übernimmt weder einfach die Alltagsrede nachahmend oder nach unten hin übertreibend (wie die Beobachter und Naturalisten) noch prägt er sich eine eigene Weiherede oder Stilrede wie die Kultdichter oder rhetorischen Idealisten, sondern er durchdringt wie kein Dichter vor und nach ihm die sämtlichen Elemente des gesellschaftlichen Gesprächs vom Pöbelschwatz bis zur humanistisch-barocken Manier mit der Augenblickseingebung seiner persönlichen Leidenschaft und verzaubert dadurch den Ausdruck aller menschlichen Zustände. Alles was er sagt, von Falstaffs Späßen bis hinauf zu den Selbstgesprächen des Macbeth, ist fraglos gesteigert und gehoben, wirkt gegenüber dem gewohnten Ton stilisiert: doch entsteht diese Stilisierung nicht wie die des Homer und Aeschylus, Dante, Hölderlin, George aus einer religiösen Bindung mit feierlicher Wortwahl oder Stimmhöhe, noch weniger aus gesellschaftlichen oder künstlerischen Regeln wie bei den Klassizisten von Corneille bis Schiller, sondern aus der Schwingung oder Erschütterung der überlebensgroßen Seele, in welcher die Schöpfungskräfte Sprache und Geist werden, wie sie in der Natur Fleisch und Blut werden, ohne das Mittlertum eines priesterlichen Willens oder einer wie immer begründeten Lehre.

Am nächsten kommen dieser Eingebungsart Goethe und Heinrich von Kleist, bei viel geringerer seelischer Macht und Weite. Der junge Shakespeare übt sich wohl noch im barocken Zierstil und wetteifert als bewußter Bühnenrhetor mit den Marinisten, Gongoristen und Euphuisten in Witz- und Gleichnisspielen, nicht ohne beifallsuchenden und doch schon ironischen Blick auf die Kenner und Genießer. Mehr und mehr schmolz er später solch kühne und kühle Einfälle hinein in die Glut seiner einsamen Gesichte: anfänglich Kraftproben seiner Redekunst, Prunkflüge seiner Phantasie, entladen sie später sein überfülltes Gemüt, und die Freude am Drehen, Schwingen, Schmücken und Dehnen der mühe-

los beherrschten Gedanken, am breiten Verschwenden immer frisch quellenden Reichtums, weicht später der Wollust des Spannens und Ballens, dem Titanengriff ins spröde Chaos, dem Hub der wuchtigsten Massen, dem Stoß in das ungebahnte Dunkel. . dem Unsäglichen erzwingt er jetzt den dröhnenden Laut und das ragende Bild, das Untragbare hält er in leichter Schwebe. Wie Michelangelo die natürlichen Körperformen, so behandelt Shakespeare die Rede, erst als fügsamen Stoff einer raschen Hand, zuletzt als geheime Zeichensprache eines einsam gequälten, allmächtigen Herzens.

Auf dieser Höhe finden wir ihn in Antonius und Cleopatra: es waltet darin nicht mehr der vaterländisch-kollektive Eifer seiner Königsdramen, nicht mehr der freudige Selbstgenuß der rednerischen und szenischen Meisterschaft wie in seinen frühen Lustspielen, nicht mehr das hingerissene Gefühl, die schwermütige oder leidenschaftliche Besessenheit seiner jugendlich-männlichen Tragödien von Romeo bis Hamlet: es stammt aus wahnloser Weisheit, aus schleierloser Einsicht in das furchtbare Wesen der Welt und der Menschen, ohne den tröstlichen Glauben an ein ausgleichendes Jenseits, ohne irgendeine der verklärenden Schwärmereien persönlichen Glücks oder allgemeiner Wohlfahrt. Othello, Maß für Maß bezeichnen Shakespeares Übergang in dies neue Seelenklima, Macbeth, Lear, Antonius und Cleopatra die Gipfel. Nicht nur strengere Weltkunde, auch persönliche Erschütterung hat ihn von den freudigen Schmerzen zur bitteren Weisheit gereift . . die Sonette enthalten Winke, die wir hier nicht ausdeuten müssen — es kommt nicht darauf an wer die schwarze Dame war: Shakespeares Cleopatra ist sie selbst und er selbst, nicht ein Abbild, sondern ein Urbild. Doch während bei anderen Dichtern die Ernüchterung oder Enttäuschung über den Menschen meist zur Entsagung und Erschöpfung führt, falls sie nicht durch einen Heilsglauben ersetzt oder aufgewogen wird, bleibt bei Shakespeare die quellende Lebensfülle ungeschwächt, ja die Schaffenskraft empfängt noch gewaltigere Antriebe aus der Ernüchterung selbst oder vielmehr aus der Spannung zwischen seinem Wissen und seinem Müssen. Wenn er mit den Augen eines unbestechlichen Betrachters aus der Verwandtschaft der Macchiavelli, Montaigne, Bacon (um nur diese drei Vertreter des neuen Scharfsinns zu nennen) den Staat, die Gesellschaft, das Leben durchschaute, so ergriff ihn die Vergängnis, die Bosheit oder die Schwäche und das wilde Spiel der irdischen Wähne und Wünsche mächtiger als einen kühleren ärmeren Sinn,

denn es heißt: «je edler und vollkommener eine Seele, desto tiefer fühlt sie aller Dinge Gut und Übel» . . und gerade er trug in sich, nicht als Ideal, sondern als Wirkungskraft und Samen, die Urbilder des Schönen, Großen, Starken, alle Helden- und Liebeswerte: wie sollte der hohe, überlegene und zarte, leidensfähige Mensch nicht Verächter werden! Aber er ist weder Hasser geworden noch Verhöhner noch Benützer: all das kann man aus Verachtung werden, je nachdem mehr der Ekel, das Mitleid oder die Bosheit oder der Machtsinn sich ihr gesellt. Shakespeares Schöpfertum macht ihn zum Menschenkünder.

Aus dem was er war zeugte er mit dem was er sah seine Wesen, welche beiden Eltern ähneln: seiner menschenkundigen Weisheit und seiner heroischen Lebenskraft, ob sie nun in finsteren Stunden empfangen sind, wie Macbeth, oder in hellen, wie Antonius und Cleopatra.

Die beiden Pole des späteren Shakespeare, Weisheit und Lebenskraft, beherrschen auch seine Sprache. Körnig gedrungene Sprüche aus dem ganzen Umfang der Menschenkunde, vom Zöflein bis zum Caesar, von der Hure bis zum Heros, und hold oder wild geschwellter Gefühlsausdruck aus der ganzen Tonleiter seelischer Regung vom lockeren Sinnenspiel bis zum wütigen Schmerz tragen den Dialog. Seine besondere Farbe empfängt er in Antonius und Cleopatra aus Plutarch, durch die Inhalte römischer Weltfeste und Weltkämpfe, durch die Stimmung späten Prunks und imperialen Gangs . . . Eine erhabene Ungeduld, mehr als in Shakespeares sonstigen Werken, nötigt ihn hier zur äußersten Verkürzung und Verdichtung, schon um des globischen Maßstabs willen: nicht eine Stadt, nicht ein Land, sondern der Erdkreis ist hier der Raum den die Helden durchschreiten und durchwägen. Jedem Satz bürdet er die größtmögliche Masse von Sinn, Sicht und Gefühl auf: seine Sprecher haben wenig Zeit, von ungeheuren Geschäften und Geschicken beschwingt und bedrückt. Höhe, Wucht, Weite wollte der Dichter . . drum geraten hier die Sätze des Wissens so massig, die Sätze des Empfindens so stürmisch, daß sie jedes engere Gefüge zersprengen müßten. Hier aber sind sie natürliche Sprache von Kolossen, verbürgt durch den lautern Ton und die schlichte Gebärde bis in das verzweifelte Pathos hinein. All diese Wesen sind im Verhängnis eines Weltreichs zu Haus wie wir in unserem Alltag, eines schon berstenden Weltreichs — nicht mehr die Majestät des Julius Caesar, nicht mehr die stoische Würde des Brutus gebärdet

sich hier, sondern der vermessene Drang des sterbenden Dionysos und der Widerstand seines Bändigers. Diese riesige Schwellung und ihr eherner Gegendruck steigern hier gegenseitig die Prallheit und den Schwung des Verses — es ist Shakespeares volltönigster und schroffster Stil. Wir vernehmen hier die Seele die bis an die Grenzen der Schöpfung gelangt war, weiter ins Dunkel, tiefer in die Qual, höher in die Freude als wir fassen können. Was sie uns von jenen Grenzen heimgebracht hat, ist aber nicht Zerreißung des Maja-Schleiers, nicht Entwertung der wahnschaffenen Welt, nicht ein neues Drüben, sondern die tönende Feier der gestaltigen Fülle, sie sei wie sie wolle.

Die Schauspieler-Ökonomie in Shakespeares Dramen.[1])

Von

Julia Engelen.

Von allen Seiten muß das Licht fallen, soll der Mittelpunkt hell aufstrahlen. Da ist gegenüber einer dramatischen Macht, die Charaktere so voll des lebendigen Lebens schuf, daß sie Jahrhunderte in unveränderter Wirkungskraft überdauern, auch die Untersuchung rein technischer Fragen kein müßiges Beginnen. Gerade bei Shakespeare sollten wir unbedingt den Schauspieler-Dichter sehen. Wie in ihm der Schauspieler mit seinen Kenntnissen dem Werke des Dichters dient, so stellt der Dichter sein volles dramatisches Gestalten in den Dienst seines Theaters, seiner Truppe. Für sie schreibt er, auf sie sind seine Stücke zugeschnitten.

Das Material, das die wissenschaftliche Forschung über die Truppe Shakespeares zutage gefördert hat, genügt, um uns ein ungefähres Bild von ihr zu machen.

Den eigentlichen Bestandteil bildeten die Sharers, unter denen die Hausbesitzer finanziell besonders begünstigt waren. Sie machten sich, wie schon ihr Name sagt, anteilig aus den Einnahmen bezahlt. Die Sharers ihrerseits trugen die Kosten für die Aushilfs-

[1]) Die vorliegende Untersuchung ist auf Anregung von Professor Wolfgang Keller entstanden und von der Philosophischen Fakultät der Universität Münster als Doktordissertation angenommen worden. Ich möchte auch an dieser Stelle meinem verehrten Lehrer besten Dank sagen. Ebenso schulde ich Dank der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität, die durch eine reichliche Beihilfe den kostspieligen Druck der Tabellen ermöglicht hat.

spieler, Hirelings genannt, und die Boys, ebenso für die Musikanten und das technische Personal.

Die Hirelings wurden mit einer festen Gage gemietet. Stephen Gosson nennt in seiner School of Abuse den Preis von 6 sh die Woche[1]). Aus den Eintragungen in Henslowes Diary geht hervor, daß die Spieler sich für mehrere Jahre verpflichteten. Gelegentlich wurden sie nach Prymres Histriomastix auch zum Schreiben von Theaterzetteln verwendet[2]), also möglicherweise auch zu anderen handwerksmäßigen Arbeiten.

Die Boys, die als Darsteller der Frauenrollen gehalten wurden, waren Lehrlinge einzelner Sharers.

Schon ein Patent aus dem Jahre 1574 nennt Musikanten als zur Truppe gehörig[3]). 1624 stellt Sir Henry Herbert einen Schutzschein aus für 20 Musikanten, «all imployed by the kings Ma^ties. servants in their quallity of playinge as musitions and other necessary attendants»[4]). Auch sonst werden sie verschiedentlich erwähnt. Mithin dürfen wir wohl annehmen, daß eine mehr oder minder große Zahl von Musikanten zu Shakespeares Zeit ein regulärer Bestandteil seiner Truppe war. Sie wurden, wie aus dem Schutzschein Sir Henry Herberts hervorgeht, auch als Statisten auf der Bühne verwendet.

In den Alleyn Papers findet sich das Vorkommen von Souffleuren, Theatermeistern, Garderobeaufsehern und Kassierern wiederholt bezeugt[5]). Wenn ihr eigentlicher Dienst es erlaubte und das Stück es verlangte, traten sie auch als Statisten auf. Zum Beweise zieht Collier[6]) The Plott of Frederick and Basilea heran, wo die Gatherers, also die Kassierer, als Darsteller der Guards verzeichnet sind.

Für eine Untersuchung der Schauspielerökonomie in Shakespeares Dramen ist die Stärke seiner Truppe von größtem Interesse. Sein dichterisches Schaffen umfaßt rund ein Vierteljahrhundert: von 1590 bis 1615. Leider sind die Nachrichten besonders aus dieser Zeit sehr dürftig:

---

[1]) T. Fairman Ordish, Early London Theatres. (In the Fields.) S. 181.
[2]) Hermann Maas, Äußere Geschichte der engl. Theatertruppen. S. 266.
[3]) ebendort, S. 10.
[4]) ebendort, S. 275.
[5]) ebendort, S. 266.
[6]) J. Payne Collier, History of English Dramatic Poetry and Annals of the Stage, III, S. 404.

1598 — Every Man in his Humour nennt zehn Hauptspieler[1]),
1599 — Every Man out of his Humour nennt sechs[2]);
1603, 17. März — neun Spieler werden namentlich zu King's Servants ernannt[3]);
1604, 15. März — die gleichen Spieler ziehen mit dem König in London ein[4]).

Über die Queen's Company wissen wir aus einem Bericht in Stows Annalen, daß sie bei ihrer Gründung 1583 aus zwölf Spielern bestand[5]). Am 10. Juli 1600 zeichnen elf Spieler der Admiral's Men einen Schuldschein für die Truppe[6]). Bei all diesen Zahlen handelt es sich um die Sharers, so daß wir nur ein Minimum erlangen. Wenn auch noch eine beschränkte Anzahl Hirelings und Boys hinzutrat, so mußten doch die Dichter diesen Zahlen gegenüber in den Figuren sich große Sparsamkeit auferlegen. Shakespeare spricht es offen aus im Prolog zu Henry V (v. 15ff.):

> Suppose within the girdle of these walls
> Are now confined two mighty monarchies,
> Whose high upreared and abutting fronts
> The perilous narrow ocean parts asunder:
> Piece out our imperfections with your thoughts;
> Into a thousand parts divide one man,
> And make imaginary puissance.

Die beiden Tatsachen von der geringen Größe der Truppen und den hohen Anforderungen, die der Stoff an sie stellte, lassen sich nur dadurch vereinen, daß eben der Dichter Mittel und Wege besaß, eine Fülle von Figuren durch eine beschränkte Anzahl Spieler lebendig werden zu lassen. Die ersten Drucke von Richard III, Hamlet, King Lear u. a. zeigen, wie es bei der Besprechung der einzelnen Dramen sich näher ergeben wird, daß zuweilen die Auftritte und Reden entbehrlicher Figuren gestrichen oder auch zwei Personen unter einem Namen vereinigt wurden. Das war gewiß nicht die Regel. In dem Umstand selbst, daß Shakespeare sein Stück eine bestimmte Forderung an die Stärke der Truppe stellen ließ, liegt auch der Beweis, daß eben diese Truppe

---

[1]) Folio 1616, S. 72.
[2]) ebendort, nach S. 175.
[3]) J. Tucker Murray, English Dramatic Companies, I, S. 148.
[4]) ebendort.
[5]) Fairman Ordish, a. a. O., S. 61.
[6]) The Diary of Philip Henslowe, ed. Greg, S. 123.

unter Wahrung der vollen Figurenzahl und des vollen Textes es aufzuführen imstande war.

Es müssen demnach in Shakespeares Dramen die verschiedenen Rollen sich so ineinander fügen lassen, daß ein Schauspieler deren mehrere auf sich nehmen konnte. Ein erster Versuch nach dieser Richtung findet sich in der Dissertation von W. Streit über The Life and Death of Thomas Lord Cromwell[1]). Im Text der Dramen wird dieses Hilfsmittel als selbstverständliches behandelt. Als Costard in Love's Labour's Lost das Auftreten der drei übrigen Helden ankündigt (V, 2), fragt Biron (v. 487ff.):

> What, are there but three?
> (Cost.) No, sir; but it is vara fine,
> For every one pursents three[2]).

Der König greift später darauf zurück (v. 541ff.):

> And if these four Worthies in their first show thrive,
> These four will change habits, and present the other five.

Bottom nimmt im «Sommernachtstraum» zu seiner eigentlichen Rolle auch noch Thisbe und den Löwen in Anspruch (I, 2). — Der Elisabethanische Theaterbesucher war gewiß mit dieser Praxis ganz vertraut und fand sich willig in die Situation.

Daß die Übernahme mehrerer Rollen eines Stückes durch denselben Schauspieler auf der alten englischen Bühne allgemein üblich war, bezeugen die Frühdrucke verschiedener Stücke. So heißt es bei Lusty Iuventus, das neun Rollen enthält: «Foure may playe it easely, takyng such partes as they thinke best: so that any one take of those partes that be not in place at once.» Vier Spieler sollen auch die sieben Rollen des Enterlude of Welth and Helth (1558) spielen. Andere Stücke nehmen selbst die Verteilung vor: New Custom mit elf Rollen soll von vier Spielern so gespielt werden, daß A 1, B 3, C 3, D 4 Rollen übernimmt. Die 15 Rollen von Triall of Treasure (1567) übernehmen fünf Spieler: A 4, B 3, C 4, D 3, E 1 (der Vice). Ebenso spielen fünf die 16 Rollen in Like will to Like (1587): A 4, B 4, C 4, D 3, E 1, (der Vice). Sechs Spieler sind nötig für Horestes (1567) mit 25 Rollen: A 3, B 5, C 5, D 3, E 7, F 4 — ebenso für die 18 Rollen des Conflict of Conscience (1581): A 4, B 5, C 4, D 2, E 2, F 1, wobei die Erklärung heißt: «The Actors names deuided into six partes, most

[1]) Jena 1904. Streit kommt zu dem Ergebnis, daß die 45 Figuren des Dramas von zehn Personen gespielt werden können.

[2]) Globe Ed., S. 156a.

conuenient for such as be disposed, either to shew this Comedie in priuate houses, or otherwise.» — Acht Spieler teilen sich in die 38 Rollen des Cambyses (1570): A 6, B 6, C 7, D 2, E 7, F 2, G 6 (die Frauen), H 2 (die Kinder); und zehn endlich, wie uns das Titelblatt der Handschrift angibt, in die 18 Rollen von Misogonus (1577): A 1, B 1, C 1, D 3, E 3, F 2, G 2, H 2, I 2, K 1. Als dann die Dramendrucke nicht mehr für die Aufführung, sondern für das Lesen nach der Aufführung vorgenommen wurden, fiel diese für den Regisseur bestimmte Angabe natürlich weg, und es bleibt der heutigen Forschung vorbehalten, die Verteilung in den späteren elisabethanischen Dramen festzustellen. Auch in den Plots von Frederick and Basilea[1]), The Firste parte of Tamar Cam[2]), The 2. Part of The Seven Deadly Sins[3]) und der Duchess of Malfi[4]) finden sich zwei und mehr Rollen neben dem gleichen Darstellernamen. Im allgemeinen mußte die Möglichkeit einer derartigen Zusammenlegung von Rollen gegeben sein, sobald die Figuren im Spiel sich nicht begegnen. Nur die unmittelbare Aufeinanderfolge von Auftritten konnte Schwierigkeiten machen, falls ein Umkleiden nötig war.

Dieser Umstand rollt die Frage nach den Kostümen des Elisabethanischen Theaters auf. Geschichtliche Treue wurde wohl nicht beansprucht. Die Ansätze dazu finden sich erst im 18. Jahrhundert, von Ausnahmen abgesehen. Die Spieler erschienen im Renaissancekostüm, und es wurde großer Wert gelegt auf die Echtheit und Kostbarkeit des verwendeten Materials. Auch war die Kleidung ein Mittel zur persönlichen Differenzierung. Man hatte Perücken[5]) und Bärte[6]) in den seltsamsten Farben. Der Prolog erschien in einem schwarzen Mantel; der Narr trug ein langes Kleid mit Gelb besetzt[7]). 1 Henry VI führt Bediente in blauen und braunen Röcken an (I, 3 zu Beginn und nach v. 28).

Nach dem Vorgehen des Dichters selbst darf man annehmen, daß die Schauspieler wenig Zeit auf einen etwaigen Kostümwechsel verwendeten. In Richard III tritt der Darsteller des Lord Rivers

---

[1]) Murray, a. a. O., I, S. 120.
[2]) Collier, HEDP, III, S. 405ff.
[3]) Murray, a. a. O., I, S. 78.
[4]) Quarto v. 1623.
[5]) The Cambridge History of English Literature, V, S. 271.
[6]) cf. MND, I, 2, v. 95.
[7]) Prolog zu Henry VIII, v. 16.

unmittelbar nach dessen Tod als Bischof von Ely auf die Bühne[1]). Dem Herzog steht in Measure for Measure nur die Dauer von 21 Versen zu, um sich in einen Mönch zu verwandeln. Dagegen wird ein Wechsel zwischen Frauen- und Männerrollen, wo er überhaupt möglich ist, mehr Zeit beansprucht haben.

Prolog, Chorus und Epilog wurden im gleichen Stück auch vom gleichen Spieler gesprochen (Henry V, Prolog, v. 32 ff.):

> Admit me Chorus to this history;
> Who prologue-like your humble patience pray,
> Gently to hear, kindly to judge, our play.

Im Nachstehenden finden sich die Auftritte der Figuren für jedes Stück tabellarisch verzeichnet. Die Zählung folgt der Globe Edition. Die Buchstaben in den Spalten geben den Verteilungsplan; die kleinen Buchstaben bezeichnen Knaben, die zur Übernahme von Frauenrollen geeignet sind. Somit läßt sich aus den Tabellen ablesen, welches Minimum an Schauspielern und in welcher Verteilung das Stück unter voller Wahrung seiner Gestalt aufführen konnte.

In einer dritten Gruppe der Tabelle finden sich alle die Personen vereinigt, die mehr oder minder als Statisten oder als Vertreter einer Klasse auftreten, wie Lords, Servants, Attendants usw. Ihre Zahl läßt der Dichter in der Regel unbestimmt. Wohl nicht ohne Absicht; denn sie war natürlich begrenzt durch die zur Verfügung stehenden Darsteller: Spieler, Musikanten und Diener der Truppe. Der ergänzenden Phantasie des Zuschauers blieb ein weiter Spielraum, wenn er z. B. auf der Bühne Schlachten dargestellt sah. So spottet Philip Sidney in seiner Apology for Poetrie: «While in the mean-time, two Armies flye in, represented with foure swords and bucklers, and then what harde heart will not receiue it for a pitched fielde?»[2]) — die Freiheit, die der Dichter notgedrungen in diesem Punkte lassen mußte und auch die Beschränkung, die er empfand, liegt deutlich ausgesprochen in einer Bühnenweisung des Titus Andronicus, wo auf die Beschreibung eines prächtigen Triumphzuges die Worte folgen: «and others, as many as can be.»[3]). In den alten Drucken fehlen die Anweisungen über das Auftreten der Statisten häufig gänzlich.

---

[1]) S. unten S. 69.
[2]) English Reprints, ed. Arber, S. 64.
[3]) Quarto 1600, S. 5.

Es sind in dieser Gruppe nur die Figuren bei der Verteilung berücksichtigt, deren Darstellung durch einen Schauspieler erwünscht sein muß. Das ist nicht selten eingetreten. Shakespeare durfte ja nur seinen Boten solch herrliche Verse in den Mund legen, weil selbst ein Burbage ihre Rolle übernahm[1]). — Die Anwesenheit der übrigen Statisten ist durch einen wagerechten Strich bezeichnet.

Für die Reihenfolge der Dramen ist die Zeit ihrer Entstehung maßgebend[2]).

Die älteren Drucke sind zum Vergleich herangezogen. Doch ist von einer planmäßigen Untersuchung der Quellen Abstand genommen, wenn sie auch in Einzelfällen zur Lösung besonderer Fragen mit eingestellt werden. Gleich dem zweiten großen Schauspieler-Dichter des Jahrhunderts, Molière, fand Shakespeare seine Stoffe mit sicherem Blick in frühen Stücken, in Chroniken und Novellen. Im allgemeinen haftet er an seiner Quelle, besonders dort, wo ein älteres Drama seine Vorlage ist, wie etwa in King John. The Troublesome Raigne zeigt in allen den Teilen der Handlung, die Shakespeare beibehält, den gleichen Personenbestand. Nur James Gurney ist neu eingeführt. — Wenn dagegen in Macbeth mehr Personen eingeführt sind, so folgt das naturgemäß aus der Dramatisierung eines historischen Berichts. Doch alles Wesentliche der Figuren findet sich auch bei Holinshed. — In «Romeo and Juliet», dem Arthur Brookes Versnovelle als Quelle dient, liegen die Verhältnisse ebenso einfach. Es fehlen eine Dienerin, die Trauerversammlung beim angeblichen Tode Juliets und die Teilnehmer der Gerichtsverhandlung. Diese beiden Episoden hat Shakespeare gestrichen. Eine zweite Dienerin war überflüssig, ja störend, neben seiner köstlichen Nurse. Aus Mangel an Darstellern brauchte er sie nicht zu streichen, konnte er sie doch leicht zu einer Nebenrolle Lady Capulets gestalten. Andererseits führt Shakespeare neue Figuren ein in Peter, Lady Montague, den Musikanten, Benvolio und dem Pagen, ohne sich durch die Zahl seiner Truppe beschränkt zu fühlen. Er war eben der Meister der Bühnentechnik, wie wir es in den einzelnen Dramen nun näher sehen werden.

---

[1]) J. Payne Collier, Memoirs of the Principal Actors in the Plays of Shakespeare, S. 19, Anm. 1.

[2]) vgl. die Einleitungen von Wolfgang Keller zu der Shakespeare-Ausgabe der Goldenen Klassiker-Bibliothek.

The Comedy of Errors

wird neben The Two Gentlemen of Verona und Love's Labour's Lost als Erstlingswerk des Dichters angesehen. In der Führung der Figuren scheint das Drama selbst einen weiteren Beweis für die frühe Datierung zu liefern. Shakespeare ist noch Novize der dramatischen Kunst; noch ist er nicht der grandiose Spieler, der auf dem Schachbrett der Bühne seine Figuren nach festem Plan kühn herüber- und hinüberführt, aller technischen Beschränkungen scheinbar spottend und doch sie überwindend, indem er ihrer achtet. Hier ist die Figurenführung äußerst einfach. Das Drama zählt zwölf Rollen von einiger Bedeutung: ihre Träger vereinen sich alle in der Schlußszene. Die restlichen fünf Figuren, die je einmalig auftreten, lassen sich ohne weiteres von denjenigen unter

The Comedy of Errors	I			II		III				IV						V			
	1	2		1	2	1	2			1		2	3	4		1			
		-33	-e				-71	-161	-e	-22	-e			-134	-e	-38	-113	-282	-e
Solinus	A	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	A	A
Aegeon	B	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	B	B
Antipholus of Ephesus	.	.	.	.	.	C	.	.	.	C	C	.	.	C	.	.	.	C	C
Antipholus of Syracuse	.	D	D	.	D	.	D	D	D	.	.	.	D	.	D	D	.	.	D
Dromio of Ephesus	.	.	E	E	.	E	.	.	.	E	.	.	.	E	.	.	.	E	E
Dromio of Syracuse	.	F	.	.	F	(F)	.	F	.	.	F	F	F	.	F	F	.	.	F
Balthazar	.	.	.	.	.	G	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Angelo	.	.	.	.	.	H	.	.	H	H	H	.	.	.	.	H	H	H	H
First Merchant	.	H	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Second Merchant	.	.	.	.	.	.	.	.	.	G	G	.	.	.	.	G	G	G	G
Pinch	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	B	.	.	.	.	.
Officer	.	.	.	.	.	.	.	.	.	A	A	.	.	A	A	.	.	.	.
Adriana	.	.	.	a	a	(a)	.	.	.	.	.	a	.	a	a	a	a	a	a
Luciana	.	.	.	b	b	.	b	.	.	.	.	b	.	b	b	b	b	b	b
Luce	.	.	.	.	.	(b)	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Aemilia	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	c	.	c
Courtezan	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	d	d	d	d	d	d	d
Goaler	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Officers	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	—
Attendants	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	—
Servant	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	D	.
People	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	—	—	—	—
Headsman	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	—

den zwölf Hauptdarstellern spielen, die nicht zugleich mit ihnen auf der Bühne erscheinen.

Vielleicht übernahm der alte Aegeon den würdigen Schulmeister, der Herzog den Offizier des IV. Aktes. Angelo spielt nicht vor Beginn von Akt III. Er kann daher ebenso leicht als Kaufmann des I. Aktes erscheinen, wie der zweite Kaufmann als Balthazar.

Die vier gleichzeitig auftretenden Frauen machen ebenso viele Jungen nötig. Neben diesen findet sich die Dienerin Luce, die auf der Bühne nicht sichtbar wird. Der Epheser Antipholus mit seinem Diener Dromio und seinen Gästen lärmt und tobt auf der Hinterbühne vor den beiden Türen, welche die Tore seines Hauses vorstellen, während hinter diesen, dem Zuschauer unsichtbar, der Syrakusaner Dromio Wache hält. In sein spottendes Abwehren der vermeintlichen Eindringlinge mischt sich Luce. Die Globe Edition erläutert ihre Worte, wie auch die spätere Rede Adrianas, mit dem Zusatz «Within». Die Folio führt die neuen Figuren ein durch «Enter Luce. Enter Adriana[1])». Es ist nicht erklärlich, warum Brodmeier daraus schließt: «Lucie und Adriana treten oben auf dem Balkon der Hinterbühne auf[2])». Es fehlt ja das «aloft» oder «above», mit dem die alten Drucke die Oberbühne als Schauplatz zu bezeichnen pflegen. Schon der Plan des Dramas macht ein Erscheinen Adrianas unmöglich: die Lösung würde dadurch verfrüht herbeigeführt. Auch aus dem Text geht hervor, daß die beiden Frauen hinter den Türen stehen. Als der Epheser die Stimme Adrianas hört, fragt er (III, 1, v. 63):

> Are you there, wife? you might have come before —,

worauf sie antwortet:

> Your wife, sir knave! go get you from the door.

Auch die Gründe, die Quiller-Couch und Dover Wilson für das Erscheinen der Frauen auf dem Balkon anführen, können mich nicht überzeugen[3]). Es konnte also Luciana die Worte der

---

[1]) Folio, S. I, 90b. (Wenn die Ausgabe nicht näher bezeichnet ist, handelt es sich um die Folio vom Jahre 1623.)

[2]) Cecil Brodmeier, Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen, S. 53.

[3]) The New Shakespeare, (Cambridge University Press) Bd. 5, S. 98.

Dienerin sprechen, ohne die geringste äußere Verwandlung vorzunehmen.

Unter den Statisten tritt allein der Diener des letzten Aktes redend auf. Die Folio nennt ihn «messenger». Da er seine Botschaft (V, 1, v. 168—178 und 180—184) während des Aufenthaltes der beiden Syrakuser in der Abtei verkündet, so konnte er durch Antipholus S. dargestellt werden. Zwar verzeichnen weder Folio noch Globe das Abtreten des Boten. Doch ist das in den alten Drucken nichts Ungewöhnliches. Außerdem mochte der Diener leicht identisch sein mit dem Ungenannten, der auf Befehl des Herzogs zur Benachrichtigung der Äbtissin forteilt. Es blieb ihm dann noch die Zeit von 49 Versen, um sich erneut in Antipholus of Syracuse zu verwandeln.

Love's Labour's Lost

zeigt den Dichter als Nachahmer Lylys im Parallelismus. Dem König von Navarra und seinem Gefolge von drei Herren steht die Prinzessin von Frankreich gegenüber in Begleitung dreier Damen. Der fünfte Akt führt nicht nur diese beiden Parteien zusammen, sondern auch die Mehrzahl der übrigen Figuren bis auf Dull und Jaquenetta: eine ähnliche Führung, wie das vorhergehende Drama sie zeigt.

Mercade erscheint am geeignetsten zur Übernahme fremder Rollen, da er nur in V, 2 vorkommt. Gab ein Schauspieler den Mercade, so ist derselbe Spieler auch als Dull aufgetreten. Da aber die Stelle des französischen Boten nur vier Verse umfaßt, fordert sie nicht unbedingt ein Mitglied der eigentlichen Truppe. Es genügt ein Angehöriger des technischen Personals. Für diesen Fall konnte Boyet als Dull erscheinen. Er allein begegnet ihm nicht auf der Bühne. — Jaquenetta ist gewiß eine der Hofdamen der Prinzessin gewesen, etwa Katherine, der sie im Temperament am meisten gleicht. Die Aufeinanderfolge der Auftritte von I, 2 zu II, 1 und von IV, 1 zu IV, 2 ist keine unmittelbare. — Den Forester mochte Holofernes, Nathaniel oder Armado spielen. — Die Blackamoors waren die Musikanten der Truppe. Sie erschienen auch sonst als Statisten, während wir für die letzte Szene, die den Wechselgesang bringt, singende Knaben sollten einsetzen können.

Die vier Frauenrollen von V, 2 und Moth bedingen fünf Knaben;

Love's Labour's Lost	I		II	III		IV			V		
	1	2	1	1		1	2	3	1	2	
				-137	-e					-310	-e
King	A	.	A	.	.	.	.	A	.	A	A
Biron	B	.	B	.	B	.	.	B	.	B	B
Longaville	C	.	C	.	.	.	.	C	.	C	C
Dumain	D	.	D	.	.	.	.	D	.	D	D
Boyet	.	.	E	.	.	E	.	.	.	E	E
Mercade	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	K
Armado	.	F	.	F	.	.	.	.	F	.	F
Nathaniel	.	.	.	.	.	.	G	.	G	.	G
Holofernes	.	.	.	.	.	.	H	.	H	.	H
Dull	K	K	.	.	.	.	K	.	K	.	.
Costard	J	J	.	J	J	J	J	J	J	.	J
Moth	.	a	.	a	.	.	.	.	a	a	a
Forester	.	.	.	.	.	G	.	.	.	.	.
Princess	.	.	b	.	.	b	.	.	.	b	b
Rosaline	.	.	c	.	.	c	.	.	.	c	c
Maria	.	.	d	.	.	d	.	.	.	d	d
Katherine	.	.	e	.	.	e	.	.	.	e	e
Jaquenetta	.	e	.	.	.	.	e	e	.	.	.
Blackamoors	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.
Lords	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.
Attendants	.	.	—	.	.	—	.	.	.	.	—

denn Moth wird wiederholt als besonders klein und zart geschildert, Kind genannt, und singt mehrmals.

Schon 1598 erschien das Drama im Druck. Weder aus dieser Quarto noch der späteren Folio erfahren wir etwas über die Schauspieler-Ökonomie, wie sie um die Wende des Jahrhunderts geübt wurde.

The Two Gentlemen of Verona.

Der erste Blick auf die Tabelle lehrt, daß die Anforderungen an die Zahl der Schauspieler sehr gering sind. Selbst am Hofe zu Mailand fehlt ganz der bei ähnlichen Stoffen gebräuchliche Apparat von Hofherren und Hofdamen.

Wiederum der schwere Schluß: die letzte Szene des V. Aktes verlangt die meisten Darsteller, neun an der Zahl. Das ganze Drama zählt 16 Rollen ohne die Musikanten und die Dienerin.

The Two Gentlemen of Verona	I			II										III					IV						V			
	1	2	3	1	2		3	4			5	6	7	1				2	1	2		3	4		1	2	3	4
					-16	-e		-8	-87	-e				-51	-170	-261	-e			-85	-e		-95	-e				
Valentine	A	.	.	A	.	.	.	A	A	A	.	.	.	.	A	A	.	.	A	.	.	.	.	.	.	.	.	A
Proteus	B	.	B	.	B	B	.	.	.	B	.	B	.	B	.	B	.	B	.	B	B	.	B	.	.	B	.	B
Antonio	.	.	D	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Thurio	.	.	.	.	.	.	.	C	C	C	.	.	.	C	.	.	.	C	.	C	.	.	.	.	.	C	.	C
Duke of Milan	.	.	.	.	.	.	.	.	D	.	.	.	.	D	D	.	.	D	.	.	.	.	.	.	.	D	.	D
Host	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E	E	.	.	.	.	.	.	.
Speed ..... H	G	.	.	G	.	.	.	G	.	.	G	.	.	.	.	.	G	.	G	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Launce ..... G	.	.	.	.	.	.	c	.	.	.	c	.	.	.	.	c	c	.	.	.	.	.	c	.	.	.	.	.
Panthino	.	.	F	.	.	F	F	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Outlaws ..... EFG	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	EFc	.	.	.	.	.	.	EFc	EFc	
Eglamour	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	A	.	.	A	.	.	.
Julia	.	a	.	.	a	.	.	.	.	.	.	.	a	.	.	.	.	.	.	a	a	.	a	a	.	a	.	a
Silvia	.	.	.	b	.	.	.	b	b	b	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	b	b	.	b	b	.	b	b
Lucetta ..... b	.	c	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	c	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Ursula ..... H	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	c	.	.	.	.
Attendants	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.
Musicians	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.

Im Text des Dramas ist noch ein Bruder Antonios genannt (I, 3, v. 2). Es scheint am geeignetsten, bei der Verteilung der Rollen von den Frauen auszugehen; denn gewiß hat Shakespeare sich besonders nach der Anzahl der für die Übernahme solcher Rollen geeigneten Knaben gerichtet und richten müssen. Auch weisen die beiden Veroneser neben drei bzw. vier Frauen noch zwei Clowns auf, Speed und Launce. Es entspricht gerade dem Charakter der Clowns, daß sie Frauenrollen übernehmen können.

Nur die letzte Szene des IV. Aktes führt drei Frauen zusammen: Julia, Silvia und Lucetta. Die Dienerin Lucetta tritt nur je einmal in den ersten zwei Akten auf. Kann sie eine Clownsrolle übernehmen? Speed scheidet aus, denn sein «exit» geht so unmittelbar dem «enter» der Dienerin voraus, daß ein Umkleiden unmöglich ist. Aus dem gleichen Grunde fällt Julia fort, und Silvia befindet sich mit Speed zusammen auf der Bühne. Launce dagegen konnte leicht durch Lucetta dargestellt werden. Es mag Absicht sein, daß Launce erst in der 3. Szene des II. Aktes auftritt, während sein Herr schon in vier vorhergehenden Szenen auf der Bühne erscheint; dadurch erhält Lucetta reichlich Zeit zum Umkleiden. Wohl liegt eine Schwierigkeit in der letzten Szene von Akt IV. Launce, Proteus und Julia treten auf ; Launce geht nach Vers 66, und 113 tritt zu Julia Silvia mit ihrer Dienerin Ursula auf die Bühne. Standen drei Knaben zur Verfügung, so ist doch anzunehmen, daß sie alle Frauenrollen spielten. Bei dem geringen Aufwand in den Kostümen genügte auch wohl die Zeit von ca. 50 Versen zum Umkleiden. Daneben bleibt die Möglichkeit, als Ursula einen anderen jüngeren Schauspieler, etwa Speed, auftreten zu lassen, zumal die Dienerin nur stumm die Befehle ihrer Herrin ausführt.

Von den jüngeren Darstellern der männlichen Rollen ist Proteus besonders stark beschäftigt. Auch führt ihn die Handlung mit fast allen Figuren zusammen, ausschließlich Lucetta, Eglamour und Ursula. Es ist darum nicht wahrscheinlich, daß er eine zweite Rolle übernommen hat.

Dagegen ist die Partie Eglamours, der nur in zwei Szenen auftritt, gewiß einem schon beschäftigten Schauspieler zugedacht gewesen. IV, 3 verabredet er mit Silvia den Fluchtplan, V, 1 zeigt uns dessen Ausführung; und doch fehlt Eglamour in der Schlußszene. Wir hören, daß er den Räubern entkommen ist. Er mußte

wohl entfliehen, da er als einer der neun Schauspieler von V, 4 auf der Bühne erschien. Valentine kommt hier vor allem in Frage. Er ist aus Mailand, und damit von der Bühne, verbannt bis zur Schlußszene, mußte also dem gestaltenden Geiste Shakespeares für diese Zwischenpartie sich natürlich darbieten. Auch liegt ein hübscher Ausgleich darin, daß der verbannte Bräutigam seiner Braut in anderer Gestalt weiter dienstbar sein kann, — ein Gedanke, den Shakespeare vielleicht gern aufgegriffen hat.

Eigentümlich ist die Nennung Eglamours in Julias Munde (I, 2, v. 9):

What think'st thou of the fair Sir Eglamour?

Er gehört so ausschließlich dem zweiten Schauplatz, Mailand, an. Ob hier eine Einwirkung der Doppelrolle Valentines vorliegen könnte? Dover Wilson wirft die Frage auf[1]), ob etwa in dem möglichen Original «The History of Felix and Philiomena», über das uns nur eine Eintragung in den Revels Accounts unterrichtet, die beiden gleichnamigen Personen identisch gewesen sind.

Antonio, gewiß ein älterer Schauspieler, wird auch den Duke gespielt haben, während zwei Räuber wohl außerdem als Wirt und Panthino auftraten. Um die Ökonomie möglichst zu wahren ist der dritte Räuber nur dem Darsteller der Lucetta zuzuteilen, was allerdings eine weitere Belastung des schon in drei Rollen beschäftigten Schauspielers bedeutet.

Speed allein zwingt uns, über die Höchstzahl der gleichzeitig auftretenden Figuren hinauszugehen. Er trifft bei der angenommenen Besetzung der Rollen alle anderen Schauspieler, Antonio-Duke ausgenommen, der wegen seines mutmaßlichen Alters kaum in Frage kommt.

Die Musikanten waren als solche der Truppe angeschlossen.

Eine zweite Verteilung soll, von den Frauenrollen ausgehend, kurz zeigen, daß die Aufgabe fast leichter gelöst wird, wenn wir nur zwei Knaben annehmen. Einer derselben spielt Lucetta und Silvia, der andere Julia. Speed, gewiß ein junger Schauspieler, erscheint als Ursula und Launce als Räuber. Doch spricht die Absichtlichkeit, mit der Launces Auftreten verzögert wird, gegen diese Verteilung. Die Verzögerung wäre ja grundlos, wenn Launce nur noch im IV. und V. Akt als Outlaw zu erscheinen hätte. Dover

[1]) New Shakespeare, Gent. p. 85.

Wilson[1]) macht mit Recht darauf aufmerksam, daß Proteus anfangs Valentines Diener zu seinem vertrauten Boten machen muß.

The Two Gentlemen ist zuerst in der Folio-Ausgabe erschienen. Unter den Dramatis Personae fehlen die Statisten: Musikanten und Gefolge. Doch sind sie teils im Text selbst in den Bühnenweisungen genannt. Zu Beginn von IV, 2 lesen wir in der Folio: «enter . . . Musitian». Sollte die Truppe damals nur einen Musikanten gehabt haben? Das scheint kaum glaublich. Es mag ein Setzerfehler vorliegen; andererseits hatte Shakespeare wenig Anlaß, die Zahl von Statisten zu betonen, die ganz natürlich durch die bei der Truppe angestellten Musikanten dargestellt wurden, so viele eben zur Verfügung standen.

Titus Andronicus

ist zu Beginn der neunziger Jahre entstanden und trägt in seiner Maßlosigkeit den Stempel der Jugend des Verfassers auf der Stirn. Greuel häuft sich auf Greuel, ein Mord zeugt den anderen. Das ist gewiß zuerst der Vorlage des Dichters zur Last zu legen, dann seinem jugendlichen Ungestüm und dem Geschmack der Zeit. Doch kommt es ihm bühnentechnisch zu Hilfe, daß nicht weniger als vier bzw. fünf Darsteller sterben müssen, bevor noch der III. Akt recht beginnt. Nur darum darf er den I. Akt so reich an Figuren gestalten. Wie sehr er sich bewußt war, hier von der Stärke der Truppe das Äußerste zu verlangen, zeigt der Quartdruck aus dem Jahre 1594 in der Bühnenanweisung: «Sound Drummes and Trumpets, and then enter two of Titus sonnes, and then two men bearing a Coffin couered with blacke, then two other sonnes, then Titus Andronicus, and then Tamora the Queene of Gothes and her two sonnes, Chiron and Demetrius, with Aron the More, and others, as many as can be . . . .» Das mag ein Zusatz des Bühnenexemplars der Truppe gewesen sein, in das Bemerkungen über die Regie des Stückes verzeichnet wurden. Oder es ist der Feder des Dichters entflossen, der immer prunkvoller sein Bild gestalten möchte und sich ungeduldig, vielleicht schmerzlich der begrenzten Möglichkeit bewußt wird.

Es sind nur wenige Personen, welche die späteren Akte neu

---

[1]) New Shakespeare, Gent. p. 84.

auf die Bühne stellen, nur Nebenfiguren. Da auch die Gemordeten der ersten Akte im Spiel wenig hervortreten, standen wohl dem Dichter geringere Kräfte für sie zur Verfügung. Somit verbot es sich schon dadurch, nach dem III. Akt Figuren einzuführen, die großes Darstellertalent verlangten. Der Enkel Lucius ist der einzige, der etwas hervortritt. Er war gewiß ein Knabe, — seine Jugend wird so oft betont und ergibt sich auch aus dem Verwandtschaftsverhältnis zu Titus. Will man ihn, der größeren Ökonomie

Titus Andronicus	I			II								III			IV						V		
	1			1	2	3			4			1		2	1	2		3	4		1	2		3
	-64	-130	-e			-55	-192	-e	-11	-e		-12	-e			-19	-e		-50	-e		-149	-e	
aturninus	A	.	A	.	A	.	.	A	.	.		.	.	.	.	.	.	.	A	A	.	.	.	A
assanius	B	.	B	.	B	.	B	.	.	.		.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
itus Andronicus	.	C	C	.	C	.	.	C	.	.		C	C	C	C	.	.	C	.	.	.	C	C	C
Iarcus Andronicus	D	D	D	.	D	.	.	.	.	D		.	D	D	D	.	.	D	.	.	.	D	.	D
ucius	.	E	E	.	E	.	.	E	.	.		.	E	.	.	.	.	.	.	.	E	.	.	E
Quintus	.	F	F	.	F	.	.	F	.	.		F	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Iartius	.	G	G	.	G	.	.	G	.	.		G	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Iucius	.	a	a	.	.	.	.	.	.	.		.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Lucius, a boy	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.		.	.	a	a	a	.	a	.	.	.	.	.	a
Publius	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.		.	.	.	.	.	.	G	.	.	.	.	G	.
Sempronius	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.		.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.
Caius	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.		.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.
emilius	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.		.	.	.	.	.	.	.	.	B	B	.	.	B
larbus	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.		.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
emetrius	.	H	H	H	H	.	H	.	H	.		.	.	.	.	H	H	.	H	H	.	H	H	.
hiron	.	J	J	J	J	.	J	.	J	.		.	.	.	.	J	J	.	J	J	.	J	J	.
aron	.	K	K	K	.	K	.	K	.	.		.	K	.	.	K	K	.	.	.	K	.	.	K
aptain	.	—	—	.	.	.	.	.	.	.		.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
own	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.		.	.	.	.	.	.	F	F	.	.	.	.	.
umora	.	b	b	.	b	b	b	b	.	.		.	.	.	.	.	.	.	b	b	.	b	.	b
vinia	.	.	c	.	c	.	c	.	c	c		.	c	c	c	.	.	.	.	.	.	.	c	c
urse	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.		.	.	.	.	.	b	.	.	.	.	.	.	.
dges	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.		—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
nators	—	—	.	.	.	.	.	.	.	.		—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—
bunes	—	—	—	.	.	.	.	.	.	.		—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—
rds	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.		.	.	.	.	.	.	.	—	—	.	.	.	.
diers	.	—	—	.	.	.	.	.	.	.		.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
nans	—	—	—	.	.	.	.	.	.	.		.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—
hs	.	—	—	.	.	.	.	.	.	.		.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	—
ndants	.	.	—	.	—	.	.	—	.	.		.	.	.	.	—	.	—	—	.	.	.	—	—
senger	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.		.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.

wegen, unter die Darsteller des I. Aktes einzureihen suchen, so muß man Mucius wählen, des Titus jüngsten Sohn. Bassanius-Aemilius, Martius-Publius, Quintus-Clown; damit ist die ganze Rollenverteilung gegeben, die zehn Erwachsene und drei Knaben nötig macht.

Die Statisten sind in diesem Drama zu beachten, weil es deren eine besonders große Zahl verlangt. Sempronius und Caius finden leicht einen unbeschäftigten Schauspieler, wie überhaupt die Statisten von Akt II—V. Bassanius, Quintus, Martius sind gewiß, soweit ihre Nebenrollen es erlaubten, nach Beginn des III. Aktes als Statisten aufgetreten, ebenso der ältere Lucius in seiner Abwesenheit von Rom, und Demetrius und Chiron in der letzten Szene. Der I. Akt schafft in seiner Figurenfülle die Schwierigkeiten. Alarbus, der vollkommen stumm bleibt, und der Captain als Sprecher von sechs Versen bedingen keine Mitglieder der eigentlichen Truppe. Außer ihnen finden wir noch Soldiers, Tribunes und Senators, Romans, Goths und Attendants anderer Art. Die Musikanten traten im Heereszuge mit auf. Je nach ihrer Anzahl mochten ihrer einige für Senatoren und Tribunen zur Verfügung stehen. Die schon eingangs erwähnte Anweisung der Quarto zeigt einerseits, daß wohl außerdem das ganze technische Personal auf die Bühne geholt wurde; andererseits liegt eben auch die notwendige Beschränkung der Statisten in den Worten «as many as can be.»

Man könnte erwarten, daß im Gefolge dieser Anweisung, die auf einen Augenblick die Werkstatt des Dichters dem Blick freilegt, die alten Quartdrucke mehr von den Bühnenverhältnissen der damaligen Zeit enthüllen würden. Doch ist das ebensowenig der Fall hier wie in der Folio. Das Fehlen einiger Namen, — Caius findet sich beispielsweise nicht in der Quarto —, irrige Bühnenweisungen hier wie dort, mangelnde Statisten: aus all dem lassen sich bei dem bekannten Gewand der frühen Drucke keine Schlüsse ziehen.

King Henry the Sixth,

wohl das früheste historische Drama Shakespeares, zeigt, wie der Dichter, dem Stoff entsprechend, eine Fülle von Figuren aufziehen läßt. Hofbilder wechseln mit Schlachtgetümmel und Kriegsberatungen. Dementsprechend verzeichnet die Tabelle des ersten

Teiles 40 Einzelrollen. Wahrlich eine schier ungeheuerliche Anforderung an die Theatertruppe der neunziger Jahre. Shakespeare überwindet diese bühnentechnischen Schwierigkeiten anscheinend spielend: so natürlich und zwanglos lassen sich stets mehrere Rollen auf einen Darsteller vereinigen.

Die Tabelle zeigt zwei Gruppen von Hauptspielern, die nebeneinander vorbeigeführt werden, ohne in ihrer Mehrzahl sich zu begegnen. Das ist um so erstaunlicher, weil doch diese Gruppen einander Schlachten liefern, um so bewundernswerter, weil trotzdem für den Leser der Eindruck der Lebenswahrheit des gewollten Bildes nicht gestört wird. So konnte es geschehen, daß selbst eine in allen fünf Akten auftretende Figur wie der Dauphin 26 der restlichen Figuren nicht auf der Bühne trifft.

Es wird in diesem Fall von Wert sein zu untersuchen, wie die Verteilung der Rollen auf die einzelnen Akte sich gestaltet. An Fünfaktern zählt das Drama fünf, außerdem acht Vier-, fünf Drei-, drei Zwei- und alle restlichen Figuren als Einakter, zum großen Teil nur in einer Szene auftretend. Das vereinfacht die Unterverteilung schon dem flüchtigen Blick.

Es würde bei der Fülle der Figuren zu weit führen, wollte man darlegen, warum in jedem einzelnen Fall unter den vielen Möglichkeiten der Rollenverteilung diese oder jene bevorzugt wird. Der Grund ist oft in dem mutmaßlichen Alter des Darstellers zu suchen, öfter in den Spielpausen, die seine Hauptrolle ihm läßt. Schwierigkeit des Umkleidens verbietet manches Zusammenlegen. Wenn man dem einzelnen Spieler auf der Tabelle durch seine verschiedenen Aufgaben folgt, gewinnt man vielleicht das sicherste Bild von der Gangbarkeit seines Weges.

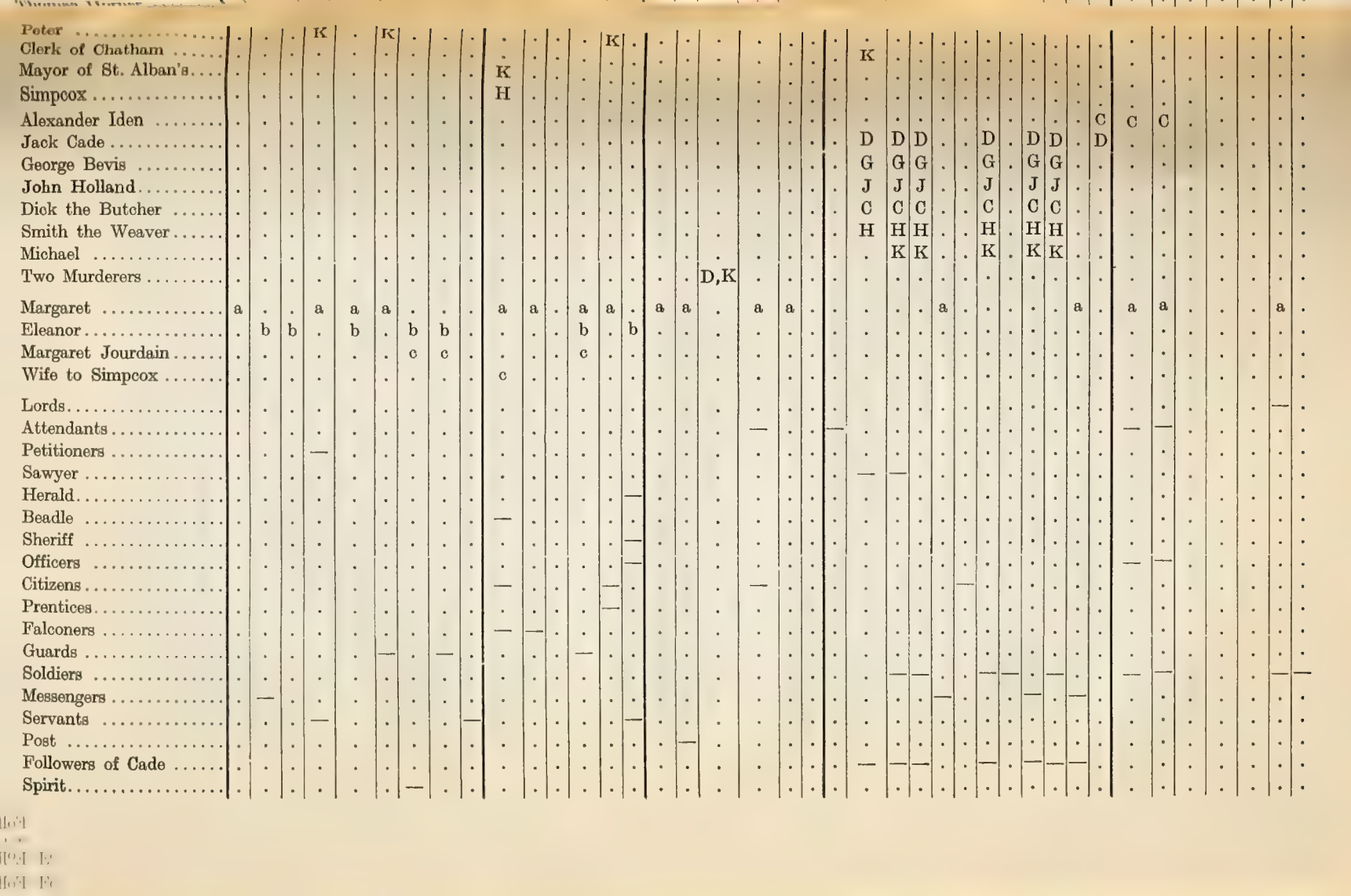
Durch die Rollen von Joan und Margaret werden zwei Knaben bedingt. Joan tritt auch als Countess auf. — Der zweite Knabe beginnt sein Werk als Sohn des Büchsenspanners; dann stellt er den jugendlichen König dar und in den Pausen dieser Partie John Talbot und Margaret.

York und Burgundy lassen sich durch einen Spieler darstellen. Warwick übernimmt das einmalige Auftreten Salisburys und die einaktige Rolle Sir W. Lucys, — Exeter, der zwei volle Akte aussetzt, die in diese Zeit fallenden Partien Glansdales und Mortimers, wie Winchester den Gargrave, Captain und General. — Bedford verläßt als solcher die Bühne von II, 2 bis III, 2; II, 4 beginnt die

1 Henry VI	I									II					
	1	2		3	4		5		6	1			2	3	4	5
		-21	-e		-23	-e	-1	-e		-5	-39	-e				
King Henry the Sixth	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Duke of Gloucester	B	.	.	B	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Duke of Bedford	E	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E	.	E	.	.	.
Duke of Exeter	C	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Cardinal Beaufort	D	.	.	D	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Duke of Somerset	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E	.
Richard Plantagenet	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	A	A
Warwick	F	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	F	.
Salisbury	.	.	.	.	.	F	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Suffolk	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	G	.
Talbot	.	.	.	.	.	H	H	H	.	.	H	.	H	H	.	.
John Talbot	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Mortimer	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	C
John Fastolfe	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Lucy	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Glansdale	.	.	.	.	.	C	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Gargrave	.	.	.	.	.	D	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Mayor of London	.	.	.	L	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Woodvile	.	.	.	(—)	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Vernon	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	J	.
Basset	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Lawyer	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	K	.
Scout	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Charles, Dauphin	.	J	J	.	.	.	J	.	J	.	.	J	.	.	.	.
Reignier	.	K	K	.	.	.	.	.	K	.	.	K	.	.	.	.
Duke of Burgundy	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	A	.	A	.	.	.
Duke of Alençon	.	G	G	.	.	.	.	.	G	.	.	G	.	.	.	.
Bastard of Orleans	.	.	B	.	.	.	.	.	.	.	.	B	.	.	.	.
Governor of Paris	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Master-Gunner	.	.	.	.	L	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Son	.	.	.	.	b	b	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
General	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Sergeant	.	.	.	.	.	.	.	.	.	L	.	.	.	.	.	.
Porter	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	L	.	.
Shepherd	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Captain	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	D	.	.	.
Legate	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Margaret	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Countess of Auvergne	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	a	.	.
Joan la Pucelle	.	.	a	.	.	.	a	a	a	.	.	a	.	.	.	.
Lords	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.
Sentinels	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	—	.	.	.	.	.
Heralds	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Officers	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.
Soldiers	.	—	.	.	.	.	—	—	—	.	—	—	.	—	.	.
Messengers	—	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	—	—	.	.
Attendants	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Servants	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Ambassadors	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Warders	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Fiends	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Goalers	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—

III											IV							V							
1	2							3		4	1		2	3	4	5	6	7	1	2	3			4		5
	-18	-36	-41	-104	-110	-115	-e	-37	-e		-78	-e									-30	-45	-e	-92	-e	
b	.	.	.	.	.	.	.	.	.	b	b	b	.	.	.	.	.	.	b	.	.	.	.	.	.	b
B	.	.	.	.	.	.	.	.	.	B	B	B	.	.	.	.	.	.	B	.	.	.	.	.	.	B
.	.	.	.	E	E	E	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
C	.	.	.	.	.	.	.	.	.	C	C	C	.	.	.	.	.	.	C	.	.	.	.	.	.	C
D	.	.	.	.	.	.	.	.	.	D	D	D	.	.	.	.	.	.	D	.	.	.	.	D	.	.
E	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E	E	E	.	.	E	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
A	.	.	.	.	.	.	.	.	.	A	A	A	.	A	.	.	.	.	.	.	.	A	.	A	A	.
F	.	.	.	.	.	.	.	.	.	F	F	F	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	F	F	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
G	.	.	.	.	.	.	.	.	.	G	G	G	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	G	.	.	G
.	.	.	H	H	.	.	H	H	.	H	H	.	H	.	.	H	H	H	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	b	b	b	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	K	.	.	.	.	.	K	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	F	F	.	.	F	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
L	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	J	J	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	K	K	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	L	.	.	.	.	.	.
.	.	J	.	J	.	J	.	J	J	.	.	.	.	.	.	.	.	J	.	J	.	.	.	.	J	.
.	.	K	.	K	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	K	.	.	K	.	K	.
.	.	.	.	A	.	.	A	.	A	.	.	.	.	.	.	.	.	A	.	A	.	.	.	.	.	.
.	.	G	.	G	.	G	.	G	G	.	.	.	.	.	.	.	.	G	.	G	.	.	.	.	G	.
.	.	*B*	.	B	.	.	.	B	B	.	.	.	.	.	.	.	.	B	.	B	.	.	.	.	B	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	L	L	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	D	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	H	.	.
.	.	.	.	.	D	.	.	.	.	.	.	.	.	D	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	b	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	a	a	.	a	.	a	.	a	a	.	.	.	.	.	.	.	.	a	.	a	a	a	.	a	.	.
—	.	.	.	.	.	.	—	.	.	—	—	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	—	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	—	.	.	.	.	.	—	—	.	.	.	—	.	—	.	.	—	.	—	.	.	.	.	.	.
.	—	—	—	—	.	—	.	—	—	—	.	.	—	—	—	.	—	—	.	—	—	—	.	—	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	—	—	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	—	.
—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.
.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.

2 Henry VI	I										II					III						IV										V					
	1	2			3			4			1	2	3		4	1	2			3		1	2		3	4	5	6	7		8	9	10	1	2				3
		-61	-e		-44	-155	-e	-43	-58	-e	-161	-e		-39	-e	-25	-e	-15	-300	-e				-118	-e					-1	-e				-117	-e	-31	-66	-72	-e	
King Henry the Sixth	A	.	.	.	A	A	.	.	.	A	A	.	A	A	.	A	.	.	A	.	A	.	.	.	.	A	.	.	.	.	.	A	.	A	A	.	.	.	A	.
Humphrey of Gloucester	B	B	.	.	B	B	.	.	.	B	B	.	B	.	B	B	.	.	(B)	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Cardinal Beaufort	C	.	.	.	C	C	.	.	.	C	C	.	.	.	.	C	C	.	C	.	C	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Duke of York	D	.	.	.	D	D	.	D	D	.	.	D	D	D	.	D	D	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	D	D	D	.	.	.	D
Edward	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	b	.	.	.	.	.
Richard } his sons	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	G	.	.	G	.	G
Somerset	E	.	.	.	E	E	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E	E	.	E	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E	.	E	E	.	.	E	.	.
Buckingham	F	.	.	.	F	.	.	F	F	.	F	.	.	.	.	F	.	.	.	.	.	.	.	.	.	F	.	.	.	.	F	F	.	F	.	.	.	.	.	.
Suffolk	G	.	.	G	G	G	.	.	.	G	G	.	G	G	.	G	G	G	G	G	.	G	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Clifford	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	B	B	.	.	B	B	(B)	.	.	.
Young Clifford	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	F	.	F	.	F	.
Salisbury	H	.	.	.	H	H	.	.	.	.	.	H	H	H	.	H	.	.	H	.	H	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	H	.	.	.	.	H
Warwick	J	.	.	.	J	J	.	.	.	.	.	J	.	.	.	J	.	.	J	.	J	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	J	J	.	.	.	J
Scales	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	A	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Say	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E	.	.	.	E	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Humphrey Stafford	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	A	A	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
William Stafford	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	F	F	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Stanley	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	c	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Vaux	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	c	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Goffe	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Sea-Captain	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	D	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Master	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	K	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Master's Mate	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Whitmore	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Two Gentlemen Prisoners	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	J,-	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Hume	.	.	C	.	.	.	C	C	.	.	.	.	C	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Southwell	.	.	.	.	.	.	E	E	.	.	.	.	E	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Bolingbroke	.	.	.	.	.	.	J	J	.	.	.	.	J	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Thomas Horner	.	.	.	.	.	F	.	.	.	.	.	.	.	F	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.


Peter
Clerk of Chatham
Mayor of St. Alban's
Simpcox
Alexander Iden
Jack Cade
George Bevis
John Holland
Dick the Butcher
Smith the Weaver
Michael
Two Murderers
Margaret
Eleanor
Margaret Jourdain
Wife to Simpcox
Lords
Attendants
Petitioners
Sawyer
Herald
Beadle
Sheriff
Officers
Citizens
Prentices
Falconers
Guards
Soldiers
Messengers
Servants
Post
Followers of Cade
Spirit

Aufgabe Somersets, die als Hauptrolle dieses Spielers anzusehen ist, nur unterbrochen von einem letzten Auftreten Bedfords III, 2. Da ihn die vierte Szene des vorletzten Aktes aller Aufgaben enthebt, konnte er am Schluß als Legat erscheinen.

Bei den nun folgenden Rollen läßt es sich nicht vermeiden, daß, wie bei York, ein häufiger Wechsel von der einen zur anderen eintreten muß. Der größeren Ökonomie wegen sind unbedingt die französischen und englischen Figuren in den Darstellern zu vereinen. Da aber diese Gruppen in ihrer Führung Wellenlinien gleichen, deren Hebungen und Senkungen ineinandergreifen, so würde jede ökonomische Verteilung den gleichen lästigen Wechsel hervorrufen. Die Tabelle zeigt, daß immerhin auch hier, wenn Gloucester Orleans spielt und Suffolk Alençon, größere Pausen in der einen Rolle der zweiten Figur erhöhte Aktivität gestatten.

Der alte Talbot trifft fast alle Figuren: er ist wohl nur nach seinem IV, 7 erfolgten Tod als Shepherd wieder auferstanden. — Die kurze Rolle Vernons fügt sich gut in die Partie des Dauphin, während Basset, der wohl in der Intention des Dichters schon mit dem Lawyer aus II, 4 identisch ist, und Fastolfe als Nebenbeschäftigungen Reigniers gelten können. Der letzte Spieler muß eine Reihe kleinerer Rollen übernehmen: den Mayor, Gunner, Sergeant, Porter, Governor und Scout.

Als Criterium mag wieder die figurenreichste Szene dienen. III, 4 und IV, 1 verlangen je elf Darsteller, also zwei Personen weniger, als die Verteilung annimmt. Da aber Joan nicht von einem Spieler der englischen Gruppe gespielt werden kann — der häufige Wechsel der Rollen würde das bedingte Umkleiden zu sehr erschweren —, und ferner der Governor alle in Betracht kommenden Figuren trifft, so ist die Ökonomie möglichst gewahrt geblieben. Woodvile ist nicht genannt, weil er nur einmal hinter den Toren des Towers — also unsichtbar — zu sprechen hat.

Unter den Statisten haben allein die Boten eine größere Zahl Verse zu sprechen. Sie treten darum nicht in figurenreichen Szenen auf — die Höchstzahl der anwesenden Hauptspieler ist fünf —, so daß stets Mitglieder der eigentlichen Truppe zur Verfügung stehen. Zumal die bedeutenderen Reden der drei Boten in I, 1 können leicht von drei Hauptspielern vor Beginn ihrer eigentlichen Rollen gesprochen werden.

Der zweite Teil enthält 47 Einzelrollen: drei Fünf-, fünf Vier-, zwei Drei-, neun Zwei- und 28 Einakter. Die Vermehrung der

Figuren gegenüber dem ersten Teil betrifft demnach nur die Einakter und ist hervorgerufen durch die Figurengruppen im IV. Akt. In der Verteilung wird es sich so äußern müssen, daß die Hauptdarsteller rein zahlenmäßig mit Nebenrollen stärker belastet werden als im ersten Teil, während doch die einaktigen Rollen ihre Arbeitsleistung nur wenig vermehren.

Die Höchstzahl der gleichzeitig auftretenden Spieler ist wiederum elf, und zwar wird die Zahl in vier Szenen bzw. Bildern mit verschiedener Besetzung verlangt: I, 3b, I, 3c, II, 3a und IV, 1b. Um größte Sparsamkeit walten zu lassen muß versucht werden, die Rollen der vier Szenen auf die gleichen elf Schauspieler zu verteilen, ehe an eine weitere Unterverteilung gedacht werden kann.

	I, 3b	I, 3c	II, 3a	IV, 1b	
King	A	A	A	A	
Gloucester	B	B	B	.	= Clifford
Winchester	C	C	.	.	= Hume, Iden
York	D	D	D	D	
Somerset	E	E	.	E	= Southwell
Buckingham	F	.	.	.	= Horner, Clifford (son)
Suffolk	G	G	G	.	= Richard
Salisbury	H	H	H	H	
Warwick	J	J	.	J	= Bolingbroke
Margaret	a	a	a	a	
Eleanor	b	.	b	.	= Edward
Horner	.	F	.	.	
Peter	.	—	.	.	
Hume	.	.	C	.	
Southwell	.	.	E	.	
Bolingbroke	.	.	J	.	
Mrs. Jourdain	.	.	—	.	
Edward	.	.	.	b	
Richard	.	.	.	G	
Clifford	.	.	.	B	
Clifford (son)	.	.	.	F	
Iden	.	.	.	C	

Wir müssen also mindestens um zwei Darsteller über die Höchstzahl hinausgehen, da wohl weder Winchester noch Sommerset, Buckingham oder Warwick von dem Knaben gespielt wurde, der als Mrs. Jourdain erschien, und Eleanor nicht Peter darstellen kann, weil ihre Auftritte unmittelbar aufeinander folgen.

Zur Verteilung stehen nur noch Einakter. Die Handlungsträger des Volksaufstandes treffen von den Hauptspielern allein Buckingham auf der Bühne. Winchester und Suffolk sind gestorben, York ist in Irland, und mit ihm sind auch seine Parteigänger Salisbury und Warwick zeitweilig von der Bühne verschwunden: sie alle mußten zuerst dem Dichter für die Übernahme der neu auftretenden Figuren sich darbieten. Wenn Winchester, Suffolk, Salisbury und Warwick die Rollen von Dick, Bevis, Smith und Holland spielten, so hatten wohl York und Cade den gleichen Darsteller. Wie in The Two Gentlemen of Verona Valentine am geeignetsten schien, als Eglamour seiner Braut nahe zu bleiben, so drängt sich der Gedanke auf, daß York in der Person des Cade seine ehrgeizigen Pläne selbst weiterfördert. Im III. Akt enthüllt er sein Wollen (III, 1, v. 348ff.):

> Whiles I in Ireland nourish a mighty band,
> I will stir up in England some black storm . . .
> I have seduced a headstrong Kentishman,
> John Cade of Ashford,
> To make commotion as full well he can,
> Under the title of John Mortimer . . .
> I know no pain they can inflict upon him
> Will make him say I moved him to those arms.
> Say that he thrive, as 'tis great like he will,
> Why, then from Ireland come I with my strength
> And reap the harvest which that rascal sow'd.

Gewiß, für das Publikum ging der leitende Gedanke bei einer solchen Zusammenlegung verloren. Aber ein Dichter, der so lebendig wie Shakespeare schaute und gestaltete und bei seinem Schaffen stets die Wirklichkeit der Bilder sah, die sein Geist formte, muß eine solche innere Verknüpfung zu seiner Freude hergestellt haben. —

Somerset erscheint gleichfalls kaum im IV. Akt, so daß er in seiner Spielpause als Whitmore und Lord Say auftreten kann, während der König außerdem Humphrey Stafford und Scales darstellt. Den Captain konnte York übernehmen, ehe Cades Partie beginnt, sowie den ersten Mörder; Warwick den ersten Gentleman; Buckingham — William Stafford; Salisbury — Simpcox; und Mrs. Jourdain — Simpcox's Wife, Stanley und Vaugh. Peter, der wohl kaum ein hervorragender Spieler war, mochte nach seinem frühen Tod in allerhand kleinen Rollen erscheinen, wie der zweite Mörder,

Master of a Ship, Clerk, Mayor und Michael. Von den restlichen Einaktern tritt Goffe stumm auf, während der Mate und der zweite Gefangene so wenig zu sagen haben, daß sie durch beliebige Personen dargestellt werden konnten.

Die Boten finden sich wiederum nur in schwach besetzten Szenen.

3 Henry VI zeigt besonders viel Einakter: 24 unter 42 Einzelrollen. I, 1a und II, 2 fordern je elf Darsteller. Doch muß die Verteilung wenigstens drei Personen mehr berücksichtigen, da der Prinz und Margaret außer Westmoreland, — der kaum ein Knabe gewesen sein dürfte und den Prinzen wegen der Aufeinanderfolge der Auftritte von I, 1a zu I, 1b nicht spielen konnte —, alle Figuren von I, 1 treffen, und ferner Bona nicht durch Elisabeth dargestellt werden kann, weil sie auf der Bühne einander unmittelbar folgen. Wenn dagegen Elisabeth in III, 2 so früh die Bühne verläßt, daß ihr Zeit zum Umkleiden bleibt, ehe der junge Prinz in der nächsten Szene auftritt, und wenn sie wiederum IV, 1 erst im Verlauf der Szene erscheint, so ist damit deutlich die einzige Schwierigkeit für ein Zusammenlegen der beiden Rollen aus dem Wege geräumt. — Rutland, Bona, Richmond und Nurse sind verschiedene Erscheinungsformen des gleichen Knaben, während sich Margaret keine weitere Partie zuweisen läßt, die auf einen Knaben als Darsteller deutet.

Für die Verteilung liegt das Schwergewicht auf den beiden letzten Akten. Dem entspricht es, daß von den Figuren des Eingangs Northumberland, Clifford, York und Norfolk nach dem II. Akt verschwinden, Exeter, der Prinz und Montague längere Pausen machen.

Einige Hauptfiguren vertragen kaum eine weitere Belastung. So zeigt die Rolle König Edwards nur drei Pausen, die über eine Szene hinausgehen. In einer derselben konnte er in dem merkwürdigen Zwischenspiel erscheinen als der Sohn, der seinen toten Vater beklagt. Gloster und Clarence, auch Warwick, sind so stark durch ihre Rolle in Anspruch genommen, daß Gloster allenfalls noch den Tutor spielen kann und Clarence vor Beginn seiner Aufgabe als Westmoreland und John Mortimer erscheint, während Warwick die Partie Hugh Mortimers zufällt. — Für King Henry beginnt im III. Akt eine längere Pause, in die das Auftreten Bourbons, Pembrokes und Stanleys fällt. Exeter erscheint als King Lewis, Stafford, Mayor of Coventry; — Northumberland als trauern-

3 Henry VI	I					II							III			IV									V							
	1		2	3	4	1	2	3	4	5		6	1	2	3	1	2	3		4	5	6	7	8		1	2		3	4	5		6	7
	-210	-e								-123	-e							-28	-e					-35	-e		-5	-e			-7	-e		
King Henry VI	E	E	.	.	.	.	E	.	.	E	E	.	E	.	.	.	.	.	.	.	.	E	.	E	E	.	.	.	.	.	.	E	.
Prince of Wales	.	b	.	.	b	.	b	.	.	.	b	.	.	.	b	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	b	.	b	.	.
Lewis XI of France	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	F	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Somerset	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	H	H	H	H	.	.	H	.	.	.	H	.	H	.	H	H	.	.	.
Exeter	F	F	.	.	.	.	.	.	.	.	F	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	F	F	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Oxford	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	J	.	J	J	J	.	.	J	.	J	.	J	.	J	.	J	J	.	.	.
Northumberland	G	.	.	.	G	.	G	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Westmoreland	C	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Clifford	H	.	.	H	H	.	H	.	H	.	.	H	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
York	J	.	J	.	J	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
King Edward IV.	A	.	A	.	.	A	A	A	.	.	.	A	.	A	.	A	.	.	A	.	A	.	A	.	A	A	A	.	A	A	A	A	.	A
Rutland	.	.	.	c	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Clarence	.	.	.	.	.	.	C	C	.	.	.	C	.	C	.	C	C	C	C	.	.	C	.	C	.	C	.	.	C	C	C	C	.	C
Gloucester	B	.	B	.	.	B	B	B	B	.	.	B	.	B	.	B	.	.	B	.	B	.	B	.	B	B	.	.	B	B	B	B	B	B
Norfolk	K	.	.	.	.	.	K	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Montague	L	.	L	.	.	L	L	.	.	.	.	L	.	.	.	L	.	.	.	.	.	L	.	L	.	L	.	.	.	.	.	.	.	.
Warwick	D	.	.	.	.	D	D	D	D	.	.	D	.	.	D	.	D	D	D	.	.	D	.	D	.	D	D	D	.	.	.	.	.	.
Pembroke	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Hastings	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	K	.	.	K	.	K	.	K	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	K
Stafford	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	F	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
John Mortimer	.	.	C	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Hugh Mortimer	.	.	D	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Richmond	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	c	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.

Rivers	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	G	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Stanley	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Montgomery	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	L	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Somervile	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	K	.	.	.	.	.	.	.	.
Tutor to Rutland	.	.	.	B	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Mayor of York	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	H	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Mayor of Coventry	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	F	.	.	.	.	.	.	.	.
Lieutenant of the Tower	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	G	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	G	.
Nobleman	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	L	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Two Keepers	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	G,J	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Huntsman	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	J	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Son	.	.	.	.	.	.	.	.	.	A	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Father	.	.	.	.	.	.	.	.	.	G	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Bourbon	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Margaret	.	a	.	.	a	.	a	.	.	.	a	.	.	.	a	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	a	a	a	.	.
Lady Grey, Elisabeth	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	b	.	b	.	.	.	b	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	b
Bona	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	c	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Nurse	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	c
Aldermen	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Soldiers	—	.	.	—	—	—	—	—	.	.	—	—	.	.	.	.	—	—	—	.	.	.	—	.	—	—	—	.	.	—	—	—	.	.
Attendants	—	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	—
Messengers	.	.	—	.	.	—	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	—	.	.	.	.
Watchmen	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Officers	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Post	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	—	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.

der Vater in II, 5, First Keeper, Rivers und Lieutenant. Clifford stirbt als solcher, um als Somerset wieder zu erstehen; in diese Rolle läßt sich der Mayor of York einfügen. Auch York, dessen Partie einen glänzenden Darsteller verlangt, betritt die Bühne als Oxford wieder; in die Zwischenzeit fällt sein Auftreten als 2nd Keeper und in eine spätere Pause das als Huntsman. Mit Norfolk–Hastings und Somervile, — Montague=Montgomery und Nobleman ist eine restlose Verteilung erreicht.

Die figurenreiche zweite Szene des II. Aktes zeigt einen Boten; von den Personen, die unsere Verteilung annimmt, waren York und Exeter unbeschäftigt. Die drei Wächter des IV. Aktes können von den dort pausierenden Hauptspielern dargestellt werden, ehe die dann folgende Einaktergruppe sie in Anspruch nimmt.

Während von den beiden letzten Teilen des Dramas frühere Drucke vorliegen, ist der erste Teil erstmalig in der Folio-Ausgabe des Jahres 1623 gedruckt. Die Abweichungen vom Text der Globe Edition sind gering. In der Bühnenweisung zu Beginn des I. Aktes verlangt die Folio[1]) auch das Auftreten Somersets, während die Globe Edition ihn, dem Text entsprechend, erst im II. Akt erscheinen läßt. Auf diese und ähnliche Irrtümer der alten Drucke ist kein großes Gewicht zu legen. Gerade die Unvollständigkeit und Unrichtigkeit der Bühnenweisungen, ihr gänzliches Fehlen, begegnet dem Leser auf Schritt und Tritt. Immerhin ist es möglich, daß ein Irrtum, wie der vorliegende, auf das Erscheinen des Spielers in einer Nebenrolle zurückzuführen ist. Die Verteilung wird dieser Möglichkeit gerecht, indem Somerset auch der Träger der Rolle Bedfords ist.

Ein ähnlicher Grund kann Anlaß dazu gegeben haben, daß die Folio in IV, 2 den Worten des Befehlshabers von Bordeaux das Rubrum «Cap» gibt[2]). Um eine Identität der beiden Figuren im Drama handelt es sich nicht, da der General und der Captain verschiedenen Heeren angehören. Doch kann selbstverständlich eine bloße Verwechslung der militärischen Grade vorliegen.

Der zweite Teil erschien als Quarto 1594 unter dem Titel «The First Part of the Contention betwixt the two famous Houses of Yorke and Lancaster with the death of the good Duke Humphrey»; der dritte Teil 1595 als «The True Tragedie of Richard Duke of

[1]) Folio, S. II, 96a.
[2]) Folio, S. II, 111b.

Yorke, and the death of good King Henrie the Sixt». Beide Drucke weichen erheblich von dem Text der Folio-Ausgabe ab. So finden sich selbst Unterschiede in der Darstellung, die gewöhnlich für die Quartos eine Kürzung und Vereinfachung bedeuten.

Es richtet sich in der Contention die Gerichtsverhandlung nur gegen Eleanor, Duchess of Gloucester, nicht auch gegen die übrigen Verschwörer. IV, 2 treten mehr und andersnamige Anhänger Cades auf als in der Folio.

Die True Tragedy streicht die Reden und das Auftreten Staffords und Somersets in IV, 1; IV, 3 fehlt die Unterredung der Wächter vor König Edwards Zelt; IV, 6 ist der Lieutenant gestrichen, V, 2 das Auftreten König Edwards. Doch würde es nicht die Ersparnis eines Schauspielers bedeuten, wollten wir den so veränderten Text unserer Untersuchung zugrunde legen.

Unrichtige Bühnenweisungen erscheinen reichlich in beiden Drucken. Doch läßt sich darin kein Anhaltspunkt für die Zusammenlegung von Rollen finden.

Über das Verhältnis von Quarto und Folio sind stark widersprechende Ansichten laut geworden. Es scheint dem Drucker der Quarto nach den lebhaft anschaulichen Bühnenanweisungen ein Bühnenexemplar oder das Stenogramm einer Aufführung vorgelegen zu haben. So gibt z. B. der Text keine Veranlasssung für die Bühnenanweisung II, 6 «enter Clifford wounded, with an arrow in his necke[1]).»

Die Folio von 1623 hat einige Namen von Schauspielern bewahrt. Die Anweisung: «enter Sinklo, and Humfrey» in 3 Henry VI, III, 1[2]) zeigt, daß zu einer Zeit Sinklo und Humfrey (Jeffes) als Wächter des gefangenen Königs auftreten; eine andere führt Gabriel (Spencer) als Messenger auf[3]). Vielleicht flossen die Eigennamen dem Schreiber, sei er nun Dichter oder Spielleiter, besonders leicht in die Feder, wenn er sich dabei klarmachte, wer von den Hauptdarstellern diese Nebenrollen übernehmen sollte. Auch mochte leicht der Stenograph in der Eile des Mitschreibens den Eigennamen des Spielers einsetzen, der dann in den Druck der Raubausgabe mit aufgenommen wurde. Collier[4]) hebt hervor, daß Humfrey Jeffes ein Spieler von einiger Bedeutung gewesen sei; er war also gewiß nicht einzig als Wächter beschäftigt.

[1]) True Tragedy, S. 38.
[2]) Folio, S. II, 158a.
[3]) ebendort, S. II, 150a.
[4]) Actors, S. XXVIII.

Richard III	I							II				III						
	1		2	3			4	1	2	3	4	1	2		3	4	5	6	7
	-117	-e		-304	-324	-e							-110	-e					
King Edward IV	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	H	.	.	.	.	.	.	.
Prince of Wales	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Duke of York	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	d
George of Clarence	G	.	.	.	.	.	G	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Richard of Gloucester	A	A	A	A	A	A	.	A	A	.	.	A	.	.	.	A	A	.	A
Son of Clarence	.	.	.	.	.	.	.	.	c	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Richmond	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Cardinal Bourchier	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	C	.	.	.	.	.	.	.
Archbishop of York	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	G	.	.	.	.	.	.	.	.
Bishop of Ely	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	C	.	.	.
Duke of Buckingham	.	.	.	B	B	.	.	B	B	.	.	B	.	B	.	B	B	.	B
Norfolk	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Surrey	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Earl Rivers	.	.	.	C	C	.	.	C	C	.	.	.	.	.	C	.	.	.	.
Marquis of Dorset	.	.	.	D	D	.	.	D	D	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Lord Grey	.	.	.	E	E	.	.	E	.	.	.	.	.	.	E	.	.	.	.
Oxford	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Lord Hastings	.	F	.	F	F	.	.	F	F	.	.	F	F	F	.	F	.	.	.
Lord Stanley	.	.	.	G	G	.	.	G	G	.	.	.	G	.	.	G	.	.	.
Lord Lovel	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E	E	.	.
Sir Thomas Vaughan	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	H	.	.	.	.
Sir R. Ratcliffe	.	.	.	.	.	.	.	.	J	.	.	.	.	.	J	J	J	.	.
Sir W. Catesbie	.	.	.	.	H	.	.	.	.	.	.	H	H	.	.	.	H	.	H
Sir J. Tyrrel	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Sir J. Blount	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Sir W. Herbert	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Sir R. Brackenbury	B	.	.	.	.	.	B	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Christopher Urswick	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Priest	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	A	.	.	.	.	.
Tressel	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Berkeley	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Lord Mayor of London	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	D	.	.	.	.	D	.	D
Sheriff of Wiltshire	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Scrivener	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	F	.
Pursuivant	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E	.	.	.	.	.	.
Page	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Brandon	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Murderers	.	.	.	.	.	H, J	H, J	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Elizabeth	.	.	.	a	a	.	.	a	a	.	a	.	.	.	.	.	.	.	.
Margaret	.	.	.	d	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Duchess of York	.	.	.	.	.	.	.	.	b	.	b	.	.	.	.	.	.	.	.
Lady Anne	.	.	c	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Margaret Plantagenet	.	.	.	.	.	.	.	.	d	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Bishops	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—
Lords	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	—	.	.	.	—	.	.	.
Attendants	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.
Citizens	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	—
Messengers	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	—	.	.	.	.	.	.
Soldiers	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.
Guards	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Ghosts	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.

IV														V											
1		2			3		4						5	1	2	3								4	5
-29	-e	-61	-86	-e	-36	-e	-126	-431	-451	-500	-e					-19	-47	-58	-108	-177	-223	-270	-e		
c																				b					
d																				d					
																				G					
		A	A	A	A	A		A	A	A	A					A		A	A	A	A		A	A	A
															D		D	D	D	D	D	D			D
		B		B										B						B					
																F		F					F	F	
																H									
																				C					
D	D																								
																				E					
															E		E								
																				F					
	G	G	G	G						G		G							G						G
																				H					
									J	J	J							J			J		J		
		H				H			H		H							H						H	
			F		F																				
															B										
															C										
B																									
												C													
														J											
		d	d	d																					
																	B								
a	a						a	a																	
							d																		
b	b						b	b																	
c	c																			c					
d	d																								
	—	—	—											—	—	—	—	—				—			—
																		—					—		
											—												—		
								—						—			—					—	—	—	
																				J, a					

The Tragedy of King Richard III

schließt sich inhaltlich und wohl auch zeitlich an Henry VI an. Die Tabelle weist eine gleiche Fülle von Personen auf, wie ja der historische Stoff solches vom Dichter leicht verlangt. Der Ausgangspunkt für die Untersuchung liegt dieses Mal bei den Knaben der Truppe. Das Drama zählt fünf Frauenrollen, und neben ihnen treten vier Knaben auf: der junge Thronerbe, sein Bruder Richard, der Sohn des ermordeten Clarence und ein Page. Wohl erscheinen fünf dieser Figuren nur episodisch. Aber die erste Szene des IV. Aktes stellt vier Frauen gleichzeitig auf die Bühne. Da damit für das Drama in der Form, wie die Forschung es glaubte herstellen zu müssen, unzweideutig vier Knaben als Darsteller gefordert werden, dürfen wir sie auch der zweiten Szene des II. Aktes dienstbar machen, wo neben der Duchess, Elizabeth und Margaret Plantagenet Clarences junger Sohn auftritt. Anne konnte ihn allein darstellen, wie sie auch als einzige den Thronerben spielen kann, da die Duchess und Elisabeth keine Zeit zum Umkleiden finden und Margaret Plantagenet als Richard of York ihn auf der Bühne trifft. Ihr fällt die Partie der alten Königin Margareta zu; ebenso mag sie den Pagen gespielt haben, wenn nicht wegen der Unmittelbarkeit, mit der er nach dem Exit aller weiblichen Figuren die Bühne betritt, ein jüngerer Schauspieler die kleine Rolle übernahm.

Damit scheint die Reihe von Figuren erschöpft, bei denen wir Knaben als Darsteller annehmen sollten. Wohl sind Dorset und Grey junge Leute, die Söhne der Königin Elizabeth aus erster Ehe, und ihre Auftritte fügen sich ein in die Rollen der Duchess und Margaret Plantagenets. Aber da V, 3 ohnehin 13 Spieler verlangt, braucht und darf die Beschränkung der Schauspielerzahl nicht weitergehen. Für die Verteilung soll V, 3 zunächst nicht in Rechnung gestellt werden, denn das Auftreten der Geister hebt die Szene stark aus dem Rahmen des Ganzen.

Ihr zunächst an Figurenreichtum stehen vier Szenen mit je acht Darstellern: I, 3b, II, 1, II, 2 und III, 1. (s. Tab. S. 69).

Außer den acht Darstellern benötigen wir noch einen Schauspieler für Ratcliffe, da er mit Grey und Catesbie auf der Bühne zusammen trifft. Damit ist einschließlich der Knaben die Zahl von 13 Spielern erreicht. Daß sie nicht zu hoch gegriffen ist, zeigt der Vergleich mit der dritten Szene des V. Aktes.

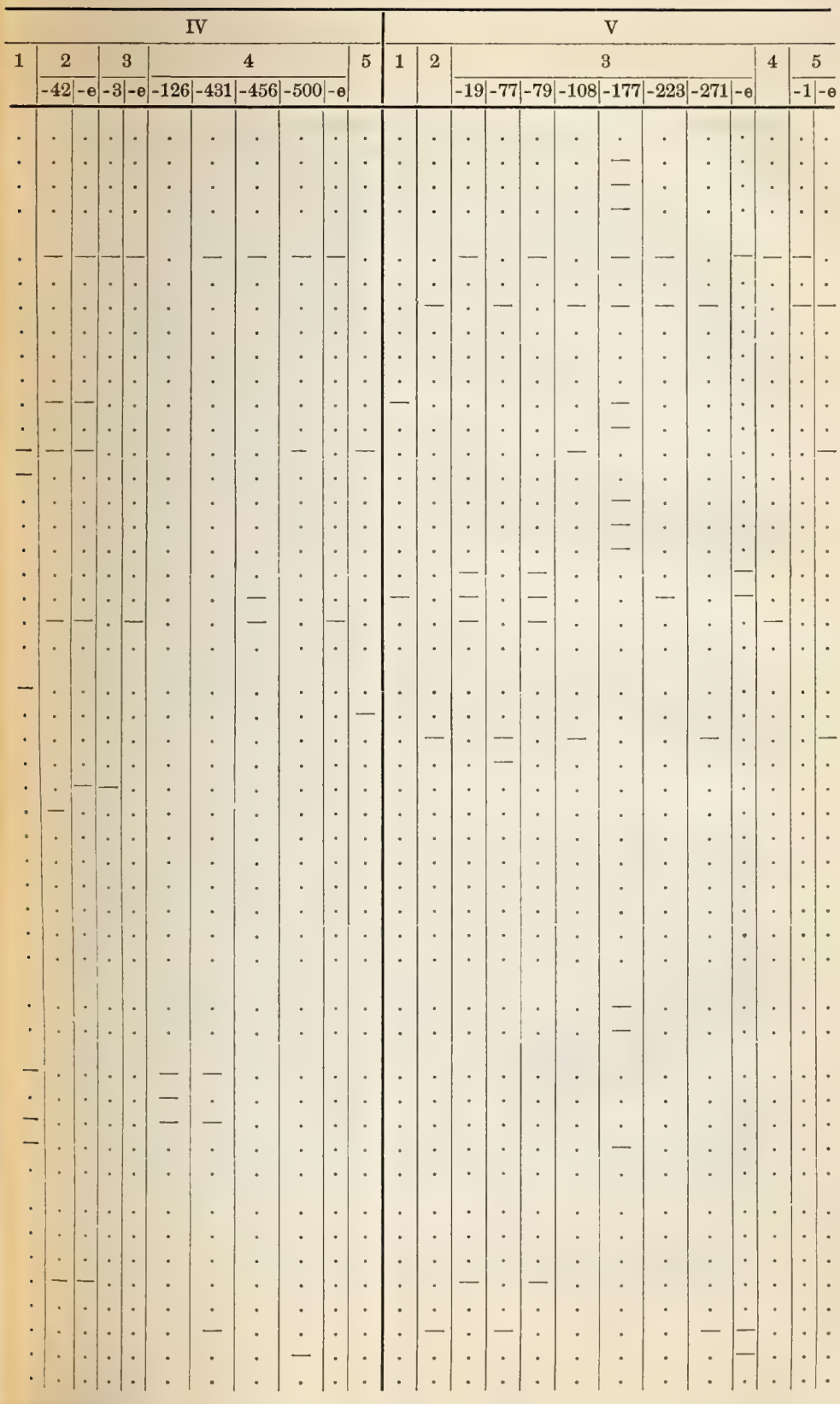
Der finstere Gloster ist so sehr Träger der Handlung, daß er kaum anders in Erscheinung treten konnte. Vielleicht hat er noch

den Priest im III. Akt gespielt. Buckingham stirbt in der ersten Szene des V. Aktes. Ihm fallen die dann einsetzenden Rollen von Blount und Brandon zu, während er in den Spielpausen, die seine erste Aufgabe ihm läßt, als Brackenbury erscheint. — Lord Rivers pausiert von II, 2 bis III, 3. Sein Darsteller dürfte als Bruder der Königin Elizabeth in mittleren Jahren stehen und ist darum geeignet für den Kardinal Bourchier. III, 3 stirbt Rivers, um als Ely schon in der nächsten Szene zu erscheinen, wie uns die alten Drucke verraten: vor den Reden des Bischofs von Ely hat die Quarto von 1597[1]) das Rubrum «Riu». bewahrt. Die kurze Dauer auch dieser Rolle läßt ihm die Möglichkeit, später als Urswick und Herbert aufzutreten. — Dorsets Rolle zeigt eine noch größere Pause als die von Rivers. In sie fällt das kurze Spiel des Mayors von London. Dann flieht der bedrohte Jüngling auf den Rat seiner Mutter zu Richmond. Trotzdem sehen wir ihn nicht, wie es unbedingt daraus folgen müßte, in Richmonds Heer. Er ist also in anderer Gestalt beschäftigt, wahrscheinlich als Earl of Richmond selbst. — In Greys Rolle fügt sich das Auftreten des Pursuivant, während der Spieler nach dem Tode Greys als Lovel und Oxford erschienen sein mag. Auch Hastings stirbt im III. Akt. Vielleicht ist er der Norfolk des letzten Aktes gewesen, während die Zwischenpause durch die Auftritte des Scrivener und Tyrrels ausgefüllt

	I,3b	II,1	II,2	III,1	
Gloster	A	A	A	A	
Buckingham	B	B	B	B	
Rivers	C	C	C	.	= Bourchier
Dorset	D	D	D	.	= Mayor
Grey	E	E	.	.	
Hastings	F	F	F	F	
Stanlie	G	G	G	.	
Catesbie	H	.	.	H	= King Edward
King Edward	.	H	.	.	
Son of Clarence	.	.	c	.	
Ratcliffe	.	.	—	.	
Prince of Wales	.	.	.	c	
Richard of York	.	.	.	d	
Cardinal Bourchier	.	.	.	C	
Mayor	.	.	.	D	

[1]) Quarto, S. 48.

Richard III Quarto v. 1597	I							II				III									
	1		2	3			4	1	2	3	4	1		2				3	4	5	6	7
	-117	-e		-304	-324	-e						-151	-e	-35	-98	-111	-e					
King Edward IV.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Prince of Wales..	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Duke of York ...	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Duke of Clarence.	—	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Richard of Glou-cester	—	—	—	—	—	—	.	—	—	.	.	—	—	.	.	.	.	.	—	—	.	—
Son of Clarence ..	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Richmond	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Cardinall 1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Cardinall 2	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Bishop of Ely ...	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.
Buckingham	.	.	.	—	—	.	.	—	—	.	.	—	—	.	.	.	—	.	—	—	.	—
Hastings	.	—	.	—	—	.	.	—	.	.	.	—	.	—	—	—	—	.	—	.	.	.
Darby	.	.	.	—	—	.	.	—	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	—	.	.	.
Dorset	.	.	.	—	—	.	.	—	.	.	—	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Rivers	.	.	.	—	—	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.
Vaughan	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.
Grey	.	.	.	—	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.
Norffolke	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Ratcliffe.....	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.
Catesbie	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	—	.	—	.	.	.	—	—	.	—
Brockenbury	—	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	•	.	.	.	.	•	.	.	.
Lieutenant	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Sir Christopher ..	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
3 Lords	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Blunt	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Tirrel	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	•	.	.	.	.	.	.
Page	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Pursuivant	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.
Priest	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.
Mayor.....	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	—	.	—
2 Executioners ...	.	.	.	.	.	—	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
3 Citizens	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Scrivener	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.
Ghost of Prince Edward	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Ghost of Henry VI	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Dutchesse of York	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Queen Margaret..	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Queen Elizabeth .	.	.	.	—	—	.	.	—	—	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Lady Anne	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Clarence'sDaughter	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Gentlemen.....	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Tressil	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Barkley	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Nobles	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
2 Bishops	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.
Soldiers	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Messengers	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.
Citizens	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.


IV
1
2
-42
-e
3
-3
-e
4
-126
-431
-456
-500
-e
5
V
1
2
3
-19
-77
-79
-108
-177
-223
-271
-e
4
5
-1
-e

wurde. Lord Stanley ist zwar ein Fünfakter; doch lassen sich die Partien Clarences und des Archbishop of York seinen Auftritten einreihen. So auch Catesbie: er konnte König Edward, Vaughan und Surrey darstellen, während Ratcliffe als Sheriff erscheint. Diesen beiden letzten Spielern fällt auch die Aufgabe der Mörder zu.

Doch wie verhalten sich die 13 Spieler zu den Figuren der Geisterszene des V. Aktes? In York, Clarence, Richard, Richmond, Buckingham, Rivers, Grey, Hastings, Vaughan und Anne sind alle Darsteller vertreten außer b, a und J. Aber es befindet sich auch Anne, die im III. Akt allein den jungen Prinzen spielen konnte, schon auf der Bühne. Doch liegt wohl keine Schwierigkeit darin, als Geist des Prinzen etwa die Duchess (b) auftreten zu lassen, zumal dem Geist keine einzelne Rede bestimmt ist. Ratcliffe (J) erscheint als Geist König Heinrichs, und damit bleibt ganz natürlich für Elizabeth (a) der Geist des jung ermordeten Prinzen Edward, Sohnes der Margareta.

In der dritten Gruppe der Figuren in der Tabelle sind, wie stets, die Boten, außerdem die Bürger in II, 3 von Bedeutung. Es erübrigt sich, zu spekulieren, wer sie spielen mochte. Bei allen handelt es sich ja um ein einmaliges Auftreten mit einer Höchstzahl von sieben Spielern auf der Bühne (IV, 4d). Ein gleicher Zufall wie bei Rivers-Ely verrät, daß einst Dorset als Bote in II, 4 auftrat[1]). Tressel und Berkeley sind Statisten, obschon mit Namen genannt.

Das Drama ist zuerst in einem Quartdruck vom Jahre 1597 erschienen. Über seine Vorgeschichte und sein Verhältnis zum Text der Folio sind die widersprechendsten Behauptungen aufgestellt. Die Variorum Edition resümiert darüber kurz: «The majority of those who have grappled with the gnarled and almost unwedgeable question of the relation between Quarto and Folio regard the Quarto as the playhouse, or prompter's, copy, and the Folio as the version of the play as originally written by Shakespeare[2]). — Die verhältnismäßig reiche Zahl der Andeutungen über die Zusammenlegung von Rollen ist sicherlich ein starker Beweis für diese Ansicht. Doch erstrecken sich die Unterschiede mit der Folio nicht nur auf derartige Andeutungen, sondern es finden sich auch kleinere Kürzungen und Streichungen von Personen, teils ganz, teils in einer Szene. So fehlt in der Quarto II, 2 das Auftreten von

[1]) Quarto von 1597, S. 38.

[2]) A New Variorum Edition of Shakespeare, ed. H. H. Furness, S. VII.

Rivers und Dorset, ihre Reden sind gestrichen. II, 4 läßt statt des Boten der Folio Dorset die Nachricht der erfolgten Verhaftung seines Bruders und Oheims bringen[1]). Der kalte, geschäftsmäßige Ton, in dem die Meldung in der Quarto wie in der Folio geschieht, und das Verstummen des Boten, nachdem er sich seines Auftrages entledigt hat, paßt durchaus nicht zur Stellung Dorsets[2]). Gewiß war der Bote der Folio der ursprüngliche Träger der Rolle. — Eine eigenartige Verwirrung, die dem Manuskript des Dichters entstammt, zeigt III, 2. Während Lord Hastings sich auf der Bühne befindet, lesen wir: «Enter Hastin. a Purssuant[3]).» Dann redet der Lord verschiedentlich einen Schauspieler, der als Pursuivant geführt wird, mit dem Namen Hastings an. Dies ist darauf zurückzuführen, daß das Vorbild des Dichters nach Holinshed ebenfalls Hastings hieß[2]). III, 3 fällt der einzige Vers, den Vaughan bei Lebzeiten zu sprechen hat. III, 4 zeigt, wie schon erwähnt, daß Rivers als Ely wieder aufersteht. Der Schluß der Szene bringt die Anweisung: «exeunt, manet Catesbie with Hastings[4])», während in der Folio Ratcliffe und Lovel den Lord zum Tode führen. Gewiß ist Catesbie in dieser Lage ebenso unmöglich wie Dorset als ungerührter Bote der Verhaftung seines Bruders. Er war der angebliche Vertraute von Hastings, der Zwischenträger zwischen ihm und Richard. Das erneute Auftreten Catesbies in der folgenden Szene statt Lovel und Ratcliffe zeigt den Grund: Lovel ist dadurch gänzlich gestrichen. So fehlen auch in der Quarto die Verse 103ff., die Lovel einen Auftrag erteilen. Das Rubrum «Dus», das sich Vers 52[5]) findet, ist wohl ein Druckfehler für Buc=Buckingham. IV, 1 fehlt in der Anweisung Margaret Plantagenet bei den auftretenden Personen. Doch erfolgt ihre Begrüßung als «my neece Plantagenet» durch die Duchess wie in der Folio, auch dort das einzige Zeichen ihrer Anwesenheit. Die neueren Herausgeber seit Theobald haben sie daraufhin als anwesend geführt, — wohl mit Recht. Doch liegt der Gedanke nicht fern, daß Shakespeare ursprünglich beabsichtigt haben mag, die Tochter Clarences auftreten zu lassen: daher die Begrüßung. Aber

[1]) Quarto v. J. 1597, S. 38.

[2]) cf. A. Schmidt «Quartos und Folio von Richard III», Sh.-J. XV, S. 321.

[3]) Quarto, S. 47.

[4]) ebendort, S. 50.

[5]) ebendort, S. 52.

die dadurch bedingte Forderung von vier Knaben, die gewiß zuweilen schwer zu erfüllen war, bewirkte hier die Streichung Margarets in der Bühnenpraxis der Zeit. Daher fehlt ihr Name in der Anweisung, daher sind ihr keinerlei Reden zugewiesen, — sie können ebenso aus dem Text verschwunden sein, wie die Worte von Rivers und Dorset in II, 2. Doch ist die Begrüßung stehen geblieben aus einem ähnlichen Versehen, wie Catesbie III, 5 aufgefordert wird «overlooke the wall»[1]), während er zu eben der Zeit stellvertretungsweise für Ratcliffe und Lovel das Henkeramt ausübt. V, 1 überträgt die Quarto Ratcliffe das Amt des Sheriffs[2]). — Die im V. Akt neu auftretenden Figuren Oxford, Blunt und Herbert führt die Quarto nur als «3 Lordes» an[3]) und streicht V, 3, v. 27—29, wo Oxford, Brandon und Herbert Aufträge erhalten. Brandon wird zwar genannt; doch spricht nur Blunt unter seinem Namen in der Quarto. Statt Surrey spricht Catesbie.

Ein Vergleich der Tabellen nach Quarto und Globe zeigt, daß zwar manche Unterschiede vorliegen, wie schon erwähnt. Doch fordert auch die Quarto zum mindesten 13 Spieler, da V, 3 in seiner Zusammensetzung erhalten ist. Immerhin ist der Druck besonders interessant und lehrreich für diese Untersuchung, weil er den Schleier lüftet von der Bühnenpraxis der Zeit. Wenn wir sehen, wie Catesbie in der Quarto die verschiedensten Aufgaben erhält — III, 4 und III, 5 spielt er statt Ratcliffe und Lovel, IV, 3 statt Ratcliffe, V, 3 für Surrey — so erscheinen auch die Zusammenlegungen, welche die Fülle der Figuren uns vorzunehmen zwingt, weniger gewaltsam und mehr gerechtfertigt.

Die Folio-Ausgabe des Dramas wird als Wiedergabe des Manuskripts des Dichters angesehen. Jedenfalls findet sich die ältere Anlage der letzten Szene des I. Aktes in der Folio, wo neben Brackenbury einem Keeper, den man später spart, die Bewachung des Clarence obliegt. Zu Eingang der Szene sprechen Clarence und Keeper, dann tritt Brackenbury auf[4]). Der Keeper ist dadurch überflüssig geworden und hat wohl die Bühne verlassen, obschon die Anweisung dafür fehlt. In der Quarto ist die Streichung des Wächters konsequent durchgeführt: die Anreden und Rubra sind

---

[1]) Quarto, S. 51.
[2]) ebendort, S. 81.
[3]) ebendort, S. 82.
[4]) Folio, S. II, 180a, Globe v. 76.

entsprechend geändert. Nur bei v. 73 ist einmal die Anrede Keeper stehen geblieben[1]).

Romeo and Juliet

zeigt wieder die verminderte Figurenzahl gegenüber den historischen Dramen. Doch sind die Anforderungen an die Stärke der Truppe die gleichen wie in Richard III; denn auch hier stellt die figurenreichste Szene 13 Personen gleichzeitig auf die Bühne. Es ist das die letzte Szene des V. Aktes, wo der Tod Julia und Romeo vereint, während Montagues und Capulets gemeinsam an der Bahre trauern.

Mercutio, Benvolio und Tybalt sind nicht anwesend. Mercutio stirbt zu Beginn des III. Aktes. Ihn erschlägt Tybalt, der dann selbst im Zorn von Romeo getötet wird. Count Paris tritt mit seiner eigentlichen Werbung erst hervor, nachdem Romeo aus Furcht vor dem Gericht die Flucht ergriffen hat. Ihm fällt daher am ersten eine der drei Rollen zu, und zwar die Tybalts, da Prinz Escalus, dessen Rolle nur ein dreimaliges Auftreten verzeichnet und der daher auch zur Übernahme besonders geeignet scheint, aus technischen Gründen nur den Mercutio spielen kann. — Benvolio wird überflüssig, sobald sein Freund Romeo Verona verlassen muß. Doch sollte man erwarten, ihn am Grabe wiederzutreffen. Vermutlich durfte er dort nicht erscheinen, weil sein Darsteller in andrer Gestalt schon anwesend ist. — In der Quelle fehlt die Versammlung am Grabe gänzlich. — Nun liegt die Haupttätigkeit des Father Laurence nach dem Verschwinden Benvolios, so daß diese beiden Rollen gut in eine Hand gelegt werden konnten. — Balthasar und Peter sind ein und dieselbe Person. Der Page der letzten Szene ist wohl die Nurse, die auch die wenigen Auftritte der Lady Montague übernimmt. Sampson, Gregory und Abraham treten unter ihrem Namen nur in der ersten Szene auf. Sie sind vermutlich identisch mit den anderen Servants, die wieder und wieder im II., III. und IV. Akt erscheinen. Im Laufe des Dramas übernehmen sie das jeweilig einmalige Auftreten des Pagen Mercutios, des Apothekers und der Musikanten in IV, 5. Denn da diese nicht musizierend, wohl aber redend und handelnd auftreten, sind ihre Partien nicht den Musikanten, sondern den Schau-

[1]) Quarto, S. 24. Cf. P. A. Daniel, Introduction to the Quarto, S. XV; A. Schmidt, a. a. O., S. 321.

Romeo and Juliet	Pr	I							Pr	II						
		1		2		3	4	5		1		2	3	4	5	6
		-111	-e	-38	-e					-3	-e					
Prince Escalus	.	B	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Paris	.	.	.	A	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Montague	.	H	H	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Capulet	.	J	.	J	.	.	.	J	.	.	.	.	.	.	.	.
Romeo	.	.	K	.	K	.	K	K	.	K	.	K	K	K	.	K
Mercutio	.	.	.	.	.	.	B	B	.	.	B	.	.	B	.	.
Benvolio	.	C	C	.	C	.	C	C	.	.	C	.	.	C	.	.
Tybalt	.	A	.	.	.	.	.	A	.	.	.	.	.	.	.	.
Friar Laurence	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	C	.	.	C
Friar John	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Balthasar	.	D	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Peter	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	D	D	.
Gregory	.	E	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Sampson	.	F	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Abraham	.	G	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Apothecary	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Page to Paris	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
3 Musicians	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Chorus	J	.	.	.	.	.	.	.	J	.	.	.	.	.	.	.
Page	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
3 Watchmen	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Lady Montague	.	c	c	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Lady Capulet	.	a	.	.	.	a	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Juliet	.	.	.	.	.	b	.	b	.	.	.	b	.	.	b	b
Nurse	.	.	.	.	.	c	.	c	.	.	.	c	.	c	c	.
Citizens	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Men & Women of Both Houses	.	—	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.
Maskers	.	.	.	.	.	.	—	—	.	.	.	.	.	.	.	.
Musicians	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.
Attendants	.	—	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Servants	.	.	.	—	—	—	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.

spielern der Truppe zugedacht. Auch erinnert der Charakter ihrer Reden in etwas an die tölpelhaft komischen Worte mancher Diener. In der Schlußszene sind die drei Diener als Wächter anwesend. Montagues Rolle ist von geringem Umfang. Vielleicht trat er noch als Friar John auf. Die Worte des Chorus konnte ohne bühnentechnisches Hindernis jeder Schauspieler sprechen, der nicht übermäßig beschäftigte Capulet so gut wie ein anderer.

III							IV						V			
1		2	3	4	5		1	2	3	4	5		1		2	3
-142	-e				-60	-e					-96	-e	-34	-e		
.	B	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	B
.	.	.	.	A	.	.	A	.	.	.	A	.	.	.	.	A
.	H	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	H
.	J	.	.	J	.	J	.	J	.	J	J	.	.	.	.	J
K	.	.	K	.	K	.	.	.	.	.	.	.	K	K	.	K
B	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
C	C	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
A	A	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	C	.	.	.	C	.	.	.	C	.	.	.	C	C
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	H	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	D	.	.	D
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	D	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	F	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	c
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E FG	E FG	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
E	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E FG
.	c	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	a	.	.	a	.	a	.	a	a	a	a	.	.	.	.	a
.	.	b	.	.	b	b	b	b	b	.	b	b	.	.	.	b
.	.	c	c	.	c	c	.	c	c	c	c	.	.	.	.	.
.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
—	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—
—	—	.	.	.	.	.	.	—	.	—	.	.	.	.	.	.

Bei dieser Verteilung der Rollen können 13 Spieler, darunter drei Knaben, das Drama in seinem vollen Umfang darstellen.

Die Tabelle verzeichnet verhältnismäßig viel Statisten, so daß gewiß das technische Personal des Theaters herangezogen sein dürfte. Die Musikanten der Truppe spielen zum Tanz bei dem Fest im Hause Capulet; vielleicht mischten sie sich auch sonst unter die Statisten als Bürger und Parteigänger der feindlichen Familien.

Von den Hauptspielern stehen für die Nebenrollen zur Verfügung: in I, 1 Peter, Paris und Romeo, in I, 5 Montague, Peter, Lady Capulet, in III, 1 Peter, Sampson, Gregory, Abraham, Juliet.

Der früheste Druck des Dramas liegt vor in einer Quartausgabe vom Jahre 1597. Nach Ansicht der meisten Kritiker handelt es sich um eine Raubausgabe nach dem Stenogramm einer Aufführung. Die Unterschiede von dem Folio -Text, der auf Quarto 2 beruht und für die neueren Ausgaben maßgebend gewesen ist, sind zahlreich, aber nur in wenigen Fällen für unsere Untersuchung von Bedeutung. Die Bühnenanweisung in I, 4 zeigt, wie sehr das Auftreten der Statisten von den Verhältnissen der Truppe abhängig war. Es mochte Verminderung, auch wohl Tausch der Personen eintreten. Darum hat Quarto 1 nur «enter Maskers with Romeo and a Page[1])» gegenüber der Folio: «enter Romeo, Mercutio, Benvolio, with five or six other Maskers, Torch-bearers[2]).» Freilich mag in der Quarto auch nur eine eilig gekürzte Anweisung des Stenographen vorliegen. — I, 5 fehlt v. 1—18 das Gespräch der Diener. Das ist geschehen, um zu kürzen, nicht aus Gründen der Schauspielerökonomie. Denn die Anwesenheit der Diener wird bezeugt durch die Aufträge, die Capulet ihnen gibt, und durch die Worte des Clown (I, 3, v. 63) :

Make hast for I must be gone to waite[3]).

Auch die Worte des Chorus zwischen dem I. und II. Akt sind gestrichen, um Zeit zu sparen. Wiederum finden sich Kürzungen in II, 2, ohne daß sie die Schauspielerökonomie fördern. Der Friar, den die Folio zuerst ohne Namen auftreten läßt, wird hier als Friar Francis eingeführt[4]). Doch findet sich der Name Laurence schon zwei Szenen weiter, und der sachliche Inhalt läßt keinen Zweifel an der Identität der beiden Figuren zu. II, 5 fehlt Peters Auftreten; auch das kann nur eine Kürzung sein, wenn es nicht auf einen Fehler des Stenographen oder Druckers zurückzuführen ist. III, 1 verzeichnet die Quarto mehr als die Folio: es wird ein Surgeon eingeführt, der Mercutio behandeln soll. In der Quelle findet er sich nicht. Dadurch wird das Abtreten Mercutios noch besser motiviert als im Text der Folio. Denn eine andere Bedeutung kann für die Rolle Mercutios diese Einführung nicht haben, da gleich

[1]) Quarto 1, S. 15.
[2]) Folio, S. III, 56b.
[3]) Quarto 1, S. 15.
[4]) ebendort, S. 28.

darauf sein Tod gemeldet wird. Nun war es für den Theaterbesucher der damaligen Zeit nichts Seltenes, mehr als eine Leiche auf der Bühne liegen zu sehen. Mercutio hätte so gut wie Tybalt nach ihm auf der Bühne sterben können. Doch dann wäre er mit dem Prinzen zusammengetroffen, während er nun nach seinem so gut begründeten Abtritt als Prinz wieder erscheinen kann. — IV, 2 läßt die Quarto nur einen Bedienten auftreten, und dementsprechend fehlt der Auftrag, die Gäste zur Hochzeit einzuladen, der den zweiten Diener der Globe-Edition nötig macht. IV, 5 treten in der Quarto die Musikanten erst auf, als die Nurse wieder allein ist. V, 3 tritt der Page nicht wieder mit der Wache auf die Bühne. Das gibt ihm die Möglichkeit, als Statist noch einzuspringen. Bei der Wache unterscheidet die Quarto einen Hauptmann und zwei Leute. Da die letzte Szene auch in der Quarto 13 Figuren verlangt, ist die Hauptforderung damit erhalten geblieben.

Quarto 2 vom Jahre 1599 ist wesentlich vollständiger und korrekter. Doch finden sich vereinzelte Hinweise auf die ursprünglichen Darsteller einiger Rollen. Bei IV, 5, v. 102 lesen wir «Enter Will Kemp»[1]) für «Enter Peter». Es hat also der berühmte Komiker der Truppe den Peter gespielt. Wenn nun die Quarto bei V, 3, v. 22 wiederum irrtümlich schreibt «Enter Romeo and Peter»[2]) für «Enter Romeo and Balthasar», so läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit folgern, daß Peter und Balthasar den gleichen Darsteller hatten. So urteilt Delius[3]), während Elze es eine schon an sich unwahrscheinliche Annahme nennt. Er führt Daniels Einwand an, daß auch in der Quelle Romeos Diener Peter heiße[4]). Gewiß kann ein Zweifel herrschen, ob der Name dem Dichter irrtümlicherweise aus der Quelle im Sinn geblieben oder auf die Zusammenlegung der Rollen zurückzuführen ist. Doch ist das letztere wahrscheinlicher. Dem lebendigen Geist Shakespeares war mehr das Vorwärtsschauen eigen. Gestaltete er seine Stoffe, so blieben sie ihm nicht toter Plan, sondern nahmen Form und Leben an: sein Theater der Schauplatz, seine Mitspieler die Darsteller. Es mag ihm leichter aus solchem Gestalten heraus ein falscher Name in die Feder geflossen sein, als aus dem Umstand,

[1]) Quarto 2, S. 78.

[2]) ebendort, S. 83.

[3]) N. Delius, Die Bühnenweisungen in den alten Shakespeare-Ausgaben, Sh.-J. VIII, S. 193.

[4]) Sh.-J. XIV, S. 247.

daß ein unbedeutender Diener in der Quelle einen ähnlich klingenden Namen trug. Jedenfalls ist die Zusammenlegung der Rollen keine «unwahrscheinliche Annahme»; denn gewiß hat Shakespeares Truppe nicht so viel Mitglieder gezählt, um jeder Rolle ihren besonderen Darsteller zu sichern, noch auch dem Komiker nur die seiner Art voll entsprechenden Aufgaben zuzuweisen.

Es scheint schon in Quarto 1 ein Wort im Text auf Will Kemp=Peter hinzuweisen. Capulet sagt zu einem Diener: «Goe, goe choose dryer (logs). Will will tell thee where thou shalt fetch them[1].» Dies ist ein Fehler, der auf die Schauspieler zurückgehen muß, die, ihrer Rolle nicht ganz sicher, in eigenen Worten den Gedanken des Dichters auszudrücken suchten. Wir haben es ja in dieser Quarto mit einem Stenogramm zu tun. Die ursprüngliche Fassung zeigt wohl Quarto 2:

> Make haste, make haste, sirra, fetch drier logs.
> Call Peter, he will shew thee where they are[2].

Nach einer weiteren Bühnenweisung von Quarto 2 «Slud knock» [3]), bei Globe III, 3, v. 76, tritt ein Knabe namens Slud als Nurse auf.

Die Folio-Ausgabe gibt keinen weiteren Anhaltspunkt. Die irrige Anweisung: «Enter Romeo and Peter» findet sich auch dort[4]).

A Midsummer-Night's Dream

ist ein Festspiel aus den ersten Dichterjahren Shakespeares. Mit meisterhafter Lebensfülle und Farbenpracht stellt er uns zwei ganz verschiedene Welten vor Augen: den Hof von Athen und des Feenkönigs Reich. Das Irren der Menschen ruft die Zauberhilfe Oberons wach, und Puck, der lose Kobold, ist sein Bote. Aber sonst führt der Dichter diese beiden Gruppen durch das Drama, zwei Kreisen gleich, die sich wohl berühren, auch sich schneiden, doch nie konzentrisch werden. Der figurenreiche Schluß vereint zuerst den Hof mit den Spielern der Antimaske durch das Schauspiel im Schauspiel; nach ihrem Fortgang treten Feenkönig und Feenkönigin mit ihrem Gefolge auf und vollenden ihr segenspendendes Werk.

---

[1]) Quarto 1, S. 63.
[2]) Quarto 2, S. 74.
[3]) ebendort, S. 56.
[4]) Folio, S. III, 75a.

Es kann darum innerhalb eines jeden Kreises nicht viel Möglichkeit geboten sein, die Zahl der geforderten Schauspieler zu verringern. Von allen Figuren der ersten Gruppe fehlt nur Egeus im letzten Akt. Der alte Vater sollte anwesend sein, um das Glück seines Kindes zu feiern; er hat die Verwirrung veranlaßt, er ist bei der glücklichen Lösung zugegen gewesen. Wenn er nun trotzdem bei der Krönung des Ganzen fehlen muß, so hat der Dichter eben beim Schlußakt den Darsteller des Egeus für eine andere Figur benötigt. Die alten Drucke sagen uns, daß er hier den Philostrate spielen mußte. In der Folio findet sich zu Beginn des V. Aktes die Bühnenweisung: «Enter Theseus, Hippolita, Egeus and his Lords[1])». Bei Globe v. 38 sagt der Herzog «call Egeus», und vor

A Midsummer-Night's Dream	I				II							III			IV				V	
	1			2	1			2				1		2	1			2	1	
	-17	-128	-e		-176	-245	-e	-27	-35	-84	-e	-122	-e		-47	-108	-e		-378	-e
Duke *Theseus*	A	A	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	A	.	A	.
Egeus	.	D	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	D	.	.	.
Lysander	.	B	B	.	.	.	.	.	.	B	B	.	.	B	B	B	B	.	B	.
Demetrius	.	C	.	.	.	C	.	.	.	.	C	.	.	C	C	C	C	.	C	.
Philostrate	D	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	D	.
Quince	.	.	.	E	.	.	.	.	.	.	.	E	.	.	.	.	.	E	E	.
Snug	.	.	.	F	.	.	.	.	.	.	.	F	.	.	.	.	.	F	F	.
Bottom	.	.	.	G	.	.	.	.	.	.	.	G	G	.	G	G	G	G	G	.
Flute	.	.	.	H	.	.	.	.	.	.	.	H	.	.	.	.	.	H	H	.
Snout	.	.	.	J	.	.	.	.	.	.	.	J	.	.	.	.	.	J	J	.
Starveling	.	.	.	K	.	.	.	.	.	.	.	K	.	.	.	.	.	K	K	.
Hippolyta	a	a	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	a	.	a	a
Hermia	.	b	b	.	.	.	.	.	.	b	b	.	.	b	b	b	b	.	b	b
Helena	.	.	c	.	.	c	.	.	.	.	c	.	.	c	c	c	c	.	c	c
Oberon	.	.	.	.	A	A	A	.	A	.	.	.	.	A	A	A	.	.	.	A
Titania	.	.	.	.	a	.	.	a	a	a	a	a	a	.	a	a	.	.	.	a
Puck	.	.	.	.	d	d	d	.	.	d	.	d	.	d	.	d	.	.	.	d
Peaseblossom	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	—	.	.	.	.	.
Cobweb	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	—	.	.	.	.	.
Moth	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	—	.	.	.	.	.
Mustardseed	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	—	.	.	.	.	.
Fairies	.	.	.	.	—	—	—	—	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	—
Lords	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.
Attendants	—	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	—	.

[1]) Folio, S. I, 159a.

seiner Antwort steht das entsprechende Rubrum «Ege.» wie stets mit einer Ausnahme vor den Reden, die in diesem Akte die Globe Edition Philostrate zuweist. Sie folgt darin den Quarto-Drucken von 1600 und gewiß der Intention des Dichters, der im Text des I. Aktes Philostrate die Rolle des Zeremonienmeisters gibt. Auf dem alten Theater wurden die beiden Rollen wohl derart zusammengelegt, daß Philostrate ganz fortfiel und Egeus zugleich als Zeremonienmeister fungierte. Dadurch erklärt es sich, daß Hemminge und Condell Egeus im V. Akt auftreten lassen. Nur versehentlich, weil ihnen bei ihrem Manuskript die Quart-Ausgaben vorlagen, schlüpft einmal der ursprüngliche Name Philostrate mit unter[1]).

Durch diese Zusammenlegung sind die Möglichkeiten, Schauspieler zu sparen, innerhalb des athenischen Kreises erschöpft. Aber sollte nicht das Fürstenpaar mit dem Feenkönigspaar in den Darstellern identisch gewesen sein? Denn das Auftreten der Feen fällt, abgesehen von dem Schluß, vollständig in die Zeit, die Theseus und Hippolyta unbeschäftigt läßt. Im II. Akt werfen sich Oberon und Titania ihre gegenseitige Liebe zu dem Fürstenpaar Athens vor. Das ist gewiß eine Huldigung an das Brautpaar, dem das Festspiel aufgeführt wurde, um ihm zu sagen, wie liebenswert es ist. Aber kann es nicht gleichzeitig gesagt sein mit einem schelmischen Seitenblick auf die Identität der beiden Paare? —

Puck könnte zwar durch Egeus-Philostrate gespielt werden, ohne daß ein bühnentechnisches Hindernis vorläge. Aber Shakespeare hat den behenden, kleinen Kobold nicht einem erwachsenen Schauspieler zugedacht. Sein Plan wäre anders angelegt, wenn die Möglichkeiten der Darstellung eine weitergehende Ökonomie gefordert hätten. Dagegen mag Puck sich gelegentlich unter das Gefolge Titanias gemischt haben, um dessen Zahl zu vergrößern. Vielleicht ist er einer der Sänger in II, 2. Auch Hermia konnte im II. Akt als Fee auftreten. Sie scheint dafür besonders geeignet, denn im III. Akt wird wiederholt im Text ihre kleine Gestalt hervorgehoben, während der Knabe, der Helena spielte, erheblich größer gewesen sein muß. Hermia wird «puppet» geheißen, «dwarf», «minimus» (III 2, v. 288 und 338ff.).

Es ist gewiß kein Zufall, wenn in diesem Festspiel, das vielleicht nicht für eine Aufführung im öffentlichen Theater geschrieben

[1]) Folio, S. I, 160a.

wurde, die Möglichkeit der Darstellung uns Rätsel aufgibt. Schon die bislang genannten Figuren verlangen vier Knaben als Darsteller für Puck, Hermia, Helena, Hippolyta-Titania. Damit waren wohl für gewöhnlich die Möglichkeiten einer Truppe erschöpft. Und doch sind noch 3—4 Feenrollen zu besetzen. Wohl stehen aus den Figuren des Dramas die Rüpel der Antimaske dafür zur Verfügung. Doch abgesehen davon, daß es unmöglich scheint, die so verschiedenartigen Rollen in gleicher Hand vereinigt zu denken, schildert das Drama die Feen als so winzig klein, daß Shakespeare unbedingt an kleine Knaben gedacht haben muß, wenn sie auch nach der Anrede «Master» nicht als weibliche Wesen wirken sollten. Die Tatsache selbst, daß er für sie schrieb, beweist, daß sie ihm zur Verfügung standen; denn Shakespeare band sich an die Möglichkeiten seines Theaters. Es ist nicht wahrscheinlich, daß diese Knaben eigentliche Mitglieder der Truppe waren. Für ihre schauspielerische Tätigkeit ist es vielleicht nicht unbedingt notwendig, wenn Puck und Hermia als Führer des Feengefolges zeitweilig auftraten (s. oben). Ob die Knaben der königlichen Kapelle bei der Festaufführung mitwirkten?[1]) Die Rivalität der Truppen trat erst später hervor. Doch hätte in jedem Fall ein Gebot Elizabeths genügt, alle Schwierigkeiten zu überbrücken. Vielleicht suchen wir die Feen auch zwischen den Kindern der verheirateten Schauspieler oder anderer Bürger, die möglicherweise mit Geld entschädigt wurden. In dem Plot von Tamar Cam[2]) scheint sich ein Nachweis für solche Praxis zu finden. Neben drei Frauennamen sind als Darsteller George, Jack Jones, Jack Gregory genannt. Als aber außerdem für Nymphen, Kinder und Amazonen Knaben benötigt werden, heißt es: «Mr. Denygton's little boy», «Giles's boy» und «little Will Barne». Ihre Namen werden nicht so selbstverständlich eingeführt wie etwa der Georges. Diese Kinder müssen also genauer bezeichnet werden, damit man weiß, wer sie sind. Denygton ist ein Spieler, dem im Plot mehrere Rollen zugewiesen sind. «Mr. Denygton's little boy» ist doch wohl mit Herrn Denygtons kleiner Sohn zu übersetzen. Hätte es sich um einen Lehrling Denygtons gehandelt, so wäre er mit seinem Namen oder als «Denygton's boy» etwa eingeführt. Dies könnte vermuten lassen, daß «Giles's boy» sich auf einen Lehrling bezieht. Doch dem widerspricht, daß der Name Giles in dem Plot nicht verzeichnet ist.

[1]) Vgl. Wolfgang Keller im letzten Shakespeare-Jahrbuch (LXI) S. 126.
[2]) Murray, a. a. O., I, S. 133.

Die Statisten, wie Lords und Attendants, brauchen uns nicht zu kümmern. Noch haben ja die Musikanten der Truppe keine Beschäftigung im Drama.

Vor dem Erscheinen der 1. Folio war das Stück bereits in Quartformat gedruckt. Die beiden Ausgaben aus den Jahren 1600 bzw. 1619[1]) sind untereinander wenig verschieden. In IV, 2 zeigen sie Verwechslungen in den Personen, denen sie die verschiedenen Reden zuschreiben. Flute und Thisbe werden als zwei Personen angesehen, während doch Flute die Thisbe spielen soll. J. W. Ebsworth sucht das in der Einleitung zur Quarto v. J. 1619 folgendermaßen zu erklären: «Perhaps the first error of the Quartos was the omission to mark (not "Thisbie," but) "Thisbie's Mother": — a character that had been allotted to the timid Robin Starveling, although she does not speak when the interlude is afterwards acted. Her part is dumb-show, and therefore especially suited to the nervous tailor, who fears his own voice and shadow[2]).» Diese Vermutung ist für die vorliegende Untersuchung von Interesse. Denn wenn Thisbie's Mother in einer Pantomime aufgetreten ist, so waren im V. Akt auch die in der Probe vorgesehenen Partien von Thisbys und Pyramus' Vater beibehalten, und dann hätten drei Spieler der Antimaske in doppelten Rollen auftreten müssen. Doch ist es wohl unwahrscheinlich, daß diese Figuren an dem eigentlichen Spiel von Pyramus und Thisby beteiligt waren. Die Bühnenweisungen in Quartos und Folio sind nicht so dürftig, daß derart wichtige Bemerkungen hätten fehlen dürfen; zumal wenn wir uns erinnern, wie eingehend in den ersten Quartdrucken des Pericles die entsprechenden Weisungen gegeben sind. Daß sie hier fehlen beweist das Nichterscheinen der Figuren. Auch hätten die Zuschauer auf der Bühne, welche die ganze Handlung spottlustig erläutern, gewiß nicht gerade zu der Pantomime geschwiegen. Es kann nicht wundernehmen, daß diese Figuren bei der eigentlichen Aufführung nicht auftreten; finden sich doch ebensowenig die Verse wieder, die in der Probe gesprochen werden, und die Änderungen in der Anlage des Stückes werden vor unseren Ohren geplant. Wenn auch die Rollenverteilung in der Antimaske im V. Akt eine andere ist, so stehen doch stets sechs Darsteller sechs Rollen gegen-

[1]) cf. A. W. Pollard, Shakepeare's Fight with the Pirates and the Problems of the Transmission of his Text, S. VIIIff.

[2]) Quarto 2, S. XIff.

über. Bottoms Bemerkung in I, 2 v. 72 «Let me play the lion too» zeigt aber, wie das Auftreten eines Spielers in mehreren Rollen jener Zeit geläufig war.

Die Bühnenweisung der Folio in III, 1 «enter Peaseblossome, Cobweb, Moth, Mutardseed and foure Fairies[1])» ist augenscheinlich ein Irrtum für :«enter foure Fairies: Peaseblossome, Cobweb, Moth, Mustardseed.»

The Tragedy of King Richard II

Shakespeare kehrt zu historischen Stoffen zurück und bringt damit gleich eine größere Fülle von Figuren auf die Bühne. Freilich nicht in dem Ausmaß, wie Heinrich VI es zeigt; denn in Richard II haben wir nicht das feindliche Begegnen zweier Nationen. Obgleich ein Bürgerkrieg das Land entzweit und damit verschiedene Parteien sich entgegenstehen, so kann doch der Dichter diese in der Zahl leichter beschränken, als wenn er das Bild zweier Völker glaubhaft darstellen soll. Demgemäß zählen wir 31 Einzelrollen.

Die Frauenrollen, die ja überhaupt in den historischen Stoffen wenig im Vordergrund stehen, sind in diesem Drama besonders kurz. Spielt ein Knabe die Königin, so kann ein zweiter als Herzogin von York und Gloster auftreten. In III, 4 erscheint die Königin in Begleitung zweier Damen, von denen nur eine wenige Worte spricht. Das wird der zweite Knabe sein, während die andere Hofdame durch Aumerle dargestellt wird. Für das Umkleiden ist ihm Zeit gelassen.

Zwei der restlichen Rollen fallen fast selbstverständlich anderen Darstellern zu. Der alte Gaunt ist gestorben, ehe Northumberland seine Aufgabe beginnt, und ebenso ist Mowbray auf immer verbannt, bevor Percy in die Erscheinung tritt.

Von den bedeutenderen Figuren sind nur vier nicht in dem Hauptbild Akt IV, Szene 1 vertreten : Bushy, Green, Ross und Willoughby. Ihnen allen stehen die gleichen vier Figuren des IV. Aktes, und nur diese vier, gegenüber, die sie nicht im Verlauf der Handlung treffen: Surrey, Fitzwater, Carlisle und der Abbot.

York ist im I. Akt noch unbeschäftigt, in dem die Partie des Marshal sich abspielt. — Aumerle hat eine längere Pause im II. Akt, während der er als Berkeley auftreten kann. Nach seinem Verschwin-

[1]) Folio, S. I, 152b.

den von der Bühne steht er für den Groom zur Verfügung. — Bushy-Surrey ist im V. Akt unbeschäftigt, also sein Darsteller frei für die Rolle Extons, wie in die Aktionspause Bagots das Auf-

Richard II	I				II				III				IV	V					
	1	2	3	4	1 -139	-e	2	3	4	1	2	3	4	1	1	2	3 -29	-e	4	5 -98	-e	6
King Richard the Second	K	.	K	K	K	K	.	.	.	.	K	K	.	K	K	.	.	.	.	K	K	.
John of Gaunt	B	B	B	.	B	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Duke of York	.	.	.	.	H	H	H	H	.	H	.	H	.	H	.	H	.	H	.	.	.	H
Bolingbroke, Henry IV	L	.	L	.	.	.	.	L	.	L	.	L	.	L	.	.	L	L	.	.	.	L
Aumerle	.	.	A	A	A	A	.	.	.	.	A	A	.	A	.	A	A	A	.	.	.	.
Mowbray	C	.	C	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Surrey	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	D	.	.	.	.	.	.	.	.
Salisbury	.	.	.	.	.	.	.	.	J	.	J	J	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Berkeley	.	.	.	.	.	.	.	A	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Bushy	.	.	D	D	D	D	D	.	.	D	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Bagot	.	.	J	J	J	J	J	.	.	.	.	.	.	J	.	.	.	.	.	.	.	.
Green	.	.	E	E	E	E	E	.	.	E	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Northumberland	.	.	.	.	.	B	.	B	.	B	.	B	.	B	B	.	.	.	.	.	.	B
Percy, surnamed Hotspur	.	.	.	.	.	.	.	C	.	C	.	C	.	C	.	.	C	.	.	.	.	C
Ross	.	.	.	.	F	F	.	F	.	F	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Willoughby	.	.	.	.	G	G	.	G	.	G	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Fitzwater	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E	.	.	.	.	.	.	.	E
Bishop of Carlisle	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	F	F	.	F	.	.	.	.	.	.	.	F
Abbot of Westminster	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	G	.	.	.	.	.	.	.	.
Lord Marshal	.	.	H	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Scroop	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	G	G	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Exton	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	D	.	D	D
Welsh Captain	.	.	.	.	.	.	.	.	E	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Gardener	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	D	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Keeper	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	G	G	.
Groom	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	A	.	.
Queen	.	.	.	.	a	a	a	.	.	.	.	.	a	.	a	.	.	.	.	.	.	.
Duchess of York	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	b	.	b	.	.	.	.
Duchess of Gloucester	.	b	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Ladies	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	b,A	.	b,-	.	.	.	.	.	.	.
Lords	—	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	—	.	—	.	.	.	.	—
Heralds	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.
Officers	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	—	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.
Soldiers	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	—	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Guard	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.
Attendants	—	.	—	.	—	.	.	—	.	.	.	—	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.
Servants	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	—	.	.	—	.	—	.

treten Salisburys fällt. Spielt Green noch den Captain und der Abbot neben Willoughby Scroop und den Keeper, so wären mühelos alle Rollen auf 13 Darsteller verteilt.

Der älteste Druck des Dramas liegt vor in der Quarto des Jahres 1597. Sowohl in dieser wie auch der nächstfolgenden Quarto fehlen die Verse IV, 1, 154—320, die das Auftreten König Richards bringen. Die Streichung ist nur aus politischen Gründen erfolgt. Erst unter König Jakob durfte die Abdankungsszene in den Druck von 1608 mit aufgenommen werden.

The Merchant of Venice

ist um die Mitte der neunziger Jahre entstanden. Shakespeare hat den Stoff eines alten Dramas dazu verwendet. Vielleicht hat er die Führung der Figuren aus diesem übernommen; denn die Tabelle zeigt nicht den namentlich in Lustspielen gewohnten schweren Schluß.

Die Gerichtsszene im IV. Akt vereinigt die meisten Darsteller: es sind acht. Von ihr ausgehend zeigt die Tabelle, daß außer diesen acht nicht nur für Jessica unbedingt ein weiterer Darsteller gefordert werden muß, sondern auch für Launcelot. Jessica trifft die beiden anderen Frauengestalten wiederholt auf der Bühne; sie trifft auch alle anderen Figuren, die ihrer Jugend nach für die Rolle in Frage kämen. Dem Clown ergeht es ähnlich. Zwar begegnen ihm weder Portia noch Nerissa. Doch würde in diesen Fällen das Umkleiden zu große Schwierigkeiten machen. Er selbst kann auch keine zweite Rolle spielen, weil die Figuren, die er ohne bühnentechnisches Hindernis übernehmen kann, wohl ältere Darsteller fordern. — Der Duke ist nur eine Nebenrolle Lorenzos. Außerdem konnte dieser Spieler am besten den Prince of Morocco spielen. Die Bühnenweisung der Quarto, die das Auftreten des Prinzen ankündigt, lautet: «Enter Morochus, a tawny Moore all in white, and three or foure followers accordingly»[1]). So ist jedenfalls um 1600 der Prinz aufgetreten, und darum braucht sein Darsteller genügend Zeit zur Verwandlung. — Antonio, die einzige Hauptfigur, die einen älteren Darsteller verlangt, bietet sich am ersten für den alten Gobbo dar, auch für Tubal. Beide treten nur einmal auf. Spielt Bassanio den Prince of Arragon, so kann Solanio Leonardo darstellen, Salarino Stephano und Gratiano den Balthasar.

[1]) Quarto, S. 16.

Salerio ist bei dieser Verteilung noch nicht berücksichtigt. Das früheste uns erhaltene Personenverzeichnis in Quarto 3 enthält seinen Namen nicht, wohl aber findet er sich in den Bühnenweisungen der ersten Drucke. Schon Rowe hält das für einen Druckfehler, und nach ihm haben Herausgeber wie Capell, Knight, Dyce usw. statt Salerio Solanio oder Salarino angenommen. Die Variorum Edition sagt dazu[1]): «Writing for a company of actors so few in number that an attendant cannot be spared for the task, but a Prince of Denmark must himself drag a dead body off the stage, it does not seem likely that a prudent playwright (whatever else

The Merchant of Venice	I			II										III					IV		V	
	1	2	3	1	2 -178	2 -e	3	4	5	6 -60	6 -e	7	8	9	1	2	3	4	5	1	2	1 -54	1 -e
Duke of Venice	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	A	.	.	.
Prince of Morocco	.	.	.	A	.	.	.	.	.	.	.	A	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Prince of Arragon	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	D	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Antonio	C	.	C	.	.	.	.	.	.	.	C	.	.	.	.	.	C	.	.	C	.	.	C
Bassanio	D	.	D	.	D	D	.	.	.	.	.	.	.	.	.	D	.	.	.	D	.	.	D
Solanio	E	.	.	.	.	.	E	.	.	.	.	.	E	.	E	.	.	.	.	.	.	.	.
Salarino	H	.	.	.	.	.	H	.	H	.	.	.	H	.	H	.	H	.	.	.	.	.	.
Gratiano	F	.	.	.	.	F	.	F	.	F	F	.	.	.	.	F	.	.	.	F	F	.	F
Salerio	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E	.	.	.	E	.	.	.
Lorenzo	A	.	.	.	.	.	A	.	A	.	.	.	.	.	.	A	.	A	A	.	.	A	A
Shylock	.	.	B	.	.	.	.	B	.	.	.	.	.	.	B	.	B	.	.	B	.	.	.
Tubal	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	C	.	.	.	.	.	.	.	.
Launcelot Gobbo	.	.	.	.	G	.	G	G	G	.	.	.	.	.	.	.	.	.	G	.	.	G	.
Old Gobbo	.	.	.	.	C	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Leonardo	.	.	.	.	E	E	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Balthasar	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	F	.	.	.	.	.
Stephano	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	H	.
Portia	.	a	.	a	.	.	.	.	.	.	.	a	.	a	.	a	.	a	.	a	a	.	a
Nerissa	.	b	.	b	.	.	.	.	.	.	.	.	.	b	.	b	.	b	.	b	b	.	b
Jessica	.	.	.	.	.	.	c	.	c	c	.	.	.	.	.	c	.	c	c	.	.	c	c
Magnificoes	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.
Goaler	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.
Servants	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	—	.	.	.	.	.	.	.	.
Attendants	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	—	.	—	.	—	.	.	.	.	.	.	.
Musicians	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	—
Gentlemen of Venice	.	.	.	.	—	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	—

[1]) Variorum Edition, The Merchant of Venice, S. 160 Anm.

he might have been) would, without excellent reason, add to the number of the Dramatis Personae. If, however, a new character must be introduced late in the play, that playwright is, indeed, poverty-stricken in nomenclature who to avoid confusion can think of no name sharply different from any in which the audience is already familiar. Furthermore, granting that a new character is introduced here, at this late day, when the play is more than half over, does it not add to the confusion, or to the patchiness, to term him 'an old friend'? [III, 2, v. 222] Wherefore in view of all the cirumstances, I agree with Rowe and Capell in the supposition that we have here either Solanio or Salarino and for the reason given by Dyce.» Dyce nimmt an, daß Shakespeare nicht unnötig und «in violation of dramatic propriety» eine neue Figur Salerio neben Solanio und Salarino einführen würde[1]). Hatte aber Shakespeare die Absicht, auch einen Salerio auftreten zu lassen, so machte er dadurch keinen weiteren Spieler nötig, da ja *Solanio* seine Rolle schon beendet hat.

The Taming of the Shrew.

Shakespeare hat dieses Werk nach einem älteren Drama geschaffen, The Taming of a Shrew. Wie seine Vorlage hat er die eigentliche Handlung einem Rahmen eingefügt. Nur ist der Rahmen in Shakespeares Stück nicht geschlossen: nach dem I. Akt verschwinden die Spieler des Vorspiels aus dem Text. Ob auch von der Bühne? Für die vorliegende Untersuchung ist diese Frage der springende Punkt.

Die Situation vergegenwärtigt Brodmeier sehr anschaulich: «Die erste Szene des Vorspiels spielt auf der Hinterbühne, doch schon die zweite auf der Oberbühne: enter aloft the drunkard . . . Von hier oben aus schauen sie dem Schauspiel zu, das sich unten entwickelt . . . Noch eine Stelle der Folio bezeugt uns, daß die Personen des Vorspiels von der Oberbühne aus dem weiteren Verlauf des Stückes beiwohnen. Nach der ersten Szene des Hauptstückes reden sie nach der Folio noch einmal sieben Verse: The Presenters aboue speches, und darauf: They sit and marke. — Das ist das letztemal, daß ihrer Erwähnung geschieht; das spätere Zwischenspiel und der Schluß des Vorspiels nach der Quarto fehlen hier vollständig. Es ist immerhin wohl kaum anzunehmen, daß die

[1]) Cambridge Edition, II, S. 450, Note IX.

The Taming of a Shrew	I			II	III	IV		V					VI		VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII		XIV		XV		XVI		XVII	XVIII
	-4	-37	-e			-44	-e	-86	-107	-178	-216	-e	-37	-e							-17	-e	-78	-e	-5	-e	-126	-e		
Slie	A	A	.	A	.	.	.	.	.	.	.	A	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	A	.	.	A	A	.	A
Lord	.	B	B	B	.	.	.	.	.	.	.	B	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	B	.	.	B	B	.	.
Tapster	D	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	D
Boy	.	.	a	a	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	a	.	.
Players	.	.	G	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Servants	.	F	F	F	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	F	.	F
Messenger	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Alphonsus	.	.	.	.	C	.	.	C	.	.	C	.	.	.	C	C	.	.	.	C	.	.	.	.	.	.	C	.	C	.
Polidor	.	.	.	.	D	D	D	.	.	D	D	.	.	D	D	D	.	.	D	.	.	.	D	.	.	.	D	.	D	.
Aurelius	.	.	.	.	E	E	E	.	.	E	E	.	.	E	E	E	.	E	.	E	.	.	E	.	.	.	E	.	E	.
Ferando	.	.	.	.	.	.	F	F	F	.	.	.	.	.	F	F	F	.	F	.	F	F	.	.	F	F	.	.	F	.
Boy to Polidor	.	.	.	.	a	a	.	.	.	a	.	.	.	.	.	a	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	a	.
Valeria	.	.	.	.	H	H	H	.	.	H	.	.	H	H	.	.	.	H	.	H	.	.	.	.	.	.	H	.	H	.
Saunders	.	.	.	.	.	.	G	.	G	G	.	.	.	.	.	G	G	.	G	.	G	G	.	.	G	.	.	.	G	.
Phylotus	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	F	.	.	.	.	.	.	F	.	.	.
Duke of Cestus	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	G	G	.	.	.
Tailor	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	H	.	.	.	.	.	.	.	.
Haberdasher	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Kate	.	.	.	.	b	.	.	b	.	.	.	.	b	.	b	b	b	.	b	.	b	b	.	.	b	b	.	.	b	.
Emelia	.	.	.	.	c	.	.	.	.	.	.	.	.	c	c	c	.	.	.	.	.	.	c	.	.	.	c	.	c	.
Philena	.	.	.	.	d	.	.	.	.	.	.	.	.	d	d	d	.	.	.	.	.	.	d	.	.	.	d	.	d	.
Simon	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Servants	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.

Darsteller des Vorspiels vor Schluß des eigentlichen Stückes die Bühne verlassen. Fast könnte man darauf kommen, da ja später die Oberbühne für das Stück selbst verwandt wird . . . Immerhin besaß sie mehrere Fensteröffnungen, so könnte schon an einem der Pedant erscheinen, während doch an den anderen noch die Zuschauer im Stück sitzen[1]).» — Da Shakespeare sich ziemlich eng

The Taming of the Shrew	Induction				I				II			III		IV					V	
	1			2	1			2	1			1	2	1	2		3	4	5	1	2
	-13	-74	-e		-151	-259	-e		-37	-169	-e				-44	-72	-e				
Christopher Slie	A	A	.	A	.	.	A	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Lord	.	J	J	J	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Hostess	d	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Page	.	.	.	a	.	.	a	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Players	.	.	GE	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Huntsman	.	FB	FB	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Servants	.	CD	CD	C B D	.	.	C	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Messenger	.	.	.	K	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Baptista	.	.	.	.	B	.	.	.	B	B	B	.	B	.	.	.	.	B	.	B	B
Vincentio	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	C	C	C
Lucentio	.	.	.	.	D	D	.	D	.	D	.	D	D	.	D	D	.	D	.	D	D
Petruchio	.	.	.	.	.	.	.	E	.	E	E	.	E	E	.	.	.	E	.	E	E	E
Gremio	.	.	.	.	F	.	.	F	.	F	F	.	F	.	.	.	.	.	.	F	F
Hortensio	.	.	.	.	G	.	.	G	.	G	.	G	G	.	G	.	.	G	.	G	.	G
Tranio	.	.	.	.	H	H	.	H	.	H	H	.	H	.	H	H	H	.	H	.	H	H
Biondello	.	.	.	.	.	J	.	J	.	J	.	.	J	.	.	J	J	.	J	.	J	J
Grumio	.	.	.	.	.	.	.	K	.	.	.	.	K	K	.	.	.	K	.	.	K	K
Curtis A	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	L	.	.	.	.	.	.	.	.
Pedant A	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	L	.	L	.	L	L
Tailor	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	C	.	.	.	.
Haberdasher	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	F	.	.	.	.
Katharina	.	.	.	.	b	.	.	.	b	.	b	.	b	b	.	.	.	b	.	b	b	b
Bianca	.	.	.	.	c	.	.	.	c	.	.	c	c	.	c	c	.	.	.	.	c	c
Widow a	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	d
Servants	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	—	.	—	.	.	.	.	.	—	—	—
Attendants	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	—	.
Officer	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.
A Man	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.

[1]) Cecil Brodmeier, Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen, Diss. Jena 1904, S. 9.

an seine Vorlage anschließt und die alte Quarto vollständiger erscheint als die Folio-Ausgabe des neuen Stückes, so läßt sich am besten in diesem Drama von der Quelle ausgehend die Frage der Schauspieler-Ökonomie untersuchen.

Zur Situation auf der Bühne, wie die Quarto sie schafft, schreibt Brodmeier: «Das Stück geht auf der Hinterbühne vor sich, Slie sitzt, die ganzen fünf Akte zuschauend, auf der Vorderbühne. Das bezeugen seine dann und wann eingestreuten Worte und vor allem das Nachspiel[1]).» Lassen wir erst einmal die Spieler des Rahmens außer acht, so sehen wir, daß es gilt, vier Rollen auf die Darsteller der letzten Handlungsszene zu verteilen, um die Ökonomie möglichst zu wahren. Das ist nicht schwer. Es konnte Ferando den Phylotus spielen, Saunders den Duke, Aurelius den Haberdasher und Valeria den Tailor. Jetzt fragt es sich: wen haben wir uns als Zuschauer auf der Vorderbühne anwesend zu denken? Wohl nur Slie und den Lord: die Diener der zweiten Szene sind ja von selbst überflüssig geworden, da man ihre Dienste nicht mehr braucht; und der Boy der Schauspielertruppe — bei Shakespeare der Page des Lords —, der die Gattin Slies vorstellt, ist so sichtlich bemüht, seinen Abgang zu motivieren, daß er gewiß eine andere Aufgabe im folgenden Spiel zu erfüllen hatte. Er verläßt die Bühne, um den Spielern Auftrag zu geben, mit dem Stück zu beginnen. Das war doch die Sache der anwesenden Bedienten, nicht der Herrin selbst. Der Knabe mußte wohl fortgehen, um im folgenden Spiel eine Frauenrolle zu übernehmen. Die Möglichkeit des Umkleidens in der XVI. Szene spricht für Kate. — Den Tapster des Vorspiels übernimmt Polidor, und mit dieser Verteilung verringert sich die Anforderung, die Furnivall an die Stärke der Truppe stellen zu müssen glaubt, noch um zwei Personen. Er sagt in der Einleitung zu dem Neudruck der alten Quarto: «The number of the Characters in the Play is larger than I should have thought the ordinary travelling Company of Shakespeare's time would be. Even with doubling several of the parts, A Shrew would require about ten men and four boys[2]).» Wir brauchen neun Erwachsene und drei Knaben, wenn wir die Rollen folgendermaßen verteilen:

---

[1]) Brodmeier, a. a. O., S. 8.

[2]) Quarto, S. 12.

aus dem Vorspiel		aus dem Spiel
Slie		
Lord		
	Alfonso	
Tapster =	Polidor	
	Aurelius =	Haberdasher
	Ferando =	Phylotus
	Boy	
	Valeria =	Tailor
	Saunder =	Duke
Boy =	Kate	
	Emelia	
	Philena	

Die Rollen der Diener übernahmen gerade unbeschäftigte Schauspieler, und Simon ist ein Statist, der nur einmal, vielleicht durch Versehen des Setzers, stumm im Gefolge Alfonsos auftritt.

Nehmen wir nun nach dem Vorgehen der Quarto an, daß auch Shakespeare die Hauptpersonen seines Vorspiels, nämlich Slie und den Pagen, sich dauernd auf der Bühne dachte, so können wir doch folgende Unterverteilung eintreten lassen:

aus dem Vorspiel		aus dem Spiel
Slie		
Page		
	Baptista	
	Vincentio =	Tailor
	Lucentio	
	Petruchio	
	Gremio =	Haberdasher
	Hortensio	
	Tranio	
Lord =	Biondello	
	Grumio	
	Pedant =	Curtis
	Kate	
	Bianca	
Hostess =	Widow	

Sollten Slie und der Page aber nach dem I. Akt unauffällig die Bühne verlassen haben, so werden zwei Personen weniger benötigt, weil die Witwe und der Page wie Slie und der Pedant je durch denselben Spieler dargestellt werden können.

In der Folio zeigt der Name Sincklo, daß dieses Mitglied der Truppe als Player im Vorspiel aufgetreten ist[1]). Die Quarto nennt hier San. = Saunders[2]).

[1]) Folio, S. I, 209a.

[2]) Quarto, Szene 1, S. 5ff.

The Life and Death of King John.

Das Personenverzeichnis dieses Stückes umfaßt erheblich weniger Rollen als die meisten der übrigen historischen Dramen. Und doch sind die äußeren Umstände in etwa dieselben wie in Henry VI: ein englisches Heer zieht nach Frankreich hinüber, wo die feindlichen Nationen im Kampf sich treffen. Zwar zeigt hier die Handlung weit mehr Einheit und Geschlossenheit, so daß die Nebenhandlungsfiguren von Henry VI sich erübrigen; aber

King John	I			II		III				IV				V						
	1			1		1	2	3	4	1	2		3	1		2	3	4	5	6	7
	-30	-182	-e	-300	-e						-103	-e		-25	-e						
King John	A	A	.	A	A	A	A	A	.	.	A	A	.	A	A	.	A	.	.	.	A
Prince Henry	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	d
Arthur	.	.	.	d	.	d	d	d	.	d	.	.	d	.	.	.	.	.	.	.	.
Earl of Pembroke	D	.	.	.	.	.	.	.	.	.	D	.	D	.	.	D	.	D	.	.	D
Earl of Essex	E	E	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Earl of Salisbury	B	B	.	.	.	B	.	.	.	.	B	.	B	.	.	B	.	B	.	.	B
Hubert de Burgh	.	.	.	.	.	.	G	G	.	G	G	G	G	.	.	.	G	.	.	G	.
Lord Bigot	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	F	.	.	F	.	F	.	.	F
Robert Faulconbridge	.	d	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Philip the Bastard	.	C	C	C	C	C	C	C	.	.	.	C	C	.	C	C	.	.	.	C	C
James Gurney	.	.	B	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Peter of Pomfret	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E	.	.	.	.	.	.	.	.	.
King Philip	.	.	.	D	D	D	.	.	D	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Lewis, the Dauphin	.	.	.	E	E	E	.	.	E	.	.	.	.	.	.	E	.	.	E	.	.
Lymoges, Duke of Austria	.	.	.	F	F	F	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Cardinal Pandulph	.	.	.	.	.	G	.	.	G	.	.	.	.	G	.	G	.	.	.	.	.
Melun	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	A	.	A	.	.	.
Chatillon	G	.	.	G	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Heralds	.	.	.	.	d, G	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Queen Elinor	a	a	.	a	a	a	.	a	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Constance	.	.	.	b	.	b	.	.	b	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Blanche	.	.	.	c	c	c	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Lady Faulconbridge	.	.	c	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Lords	—	—	.	—	.	.	.	—	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Citizens	.	.	.	B,-	B-,	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Sheriff	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Executioners	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Soldiers	.	.	.	—	—	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	.
Messengers	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	—	.	.	.	.	—	.	—	.	.
Attendants	.	.	.	—	.	—	.	.	—	.	.	.	.	—	—	—	.	.	—	.	.

selbst wenn dieser Umstand in Betracht gezogen ist, weist doch King John eine erheblich sparsamere Verwendung von Figuren auf. Das liegt in der Treue begründet, mit welcher der Dichter seiner Vorlage zu folgen pflegt. The Troublesome Reign zeigt fast ganz den gleichen Personenbestand wie King John.

Von den vier Frauenrollen erstreckt sich die der Lady Faulconbridge nur über eine Szene. Queen Elinor und Constance können die Partie nicht übernehmen, weil ihre Auftritte dem Spiel der Lady unmittelbar voraufgehen bzw. folgen. Blanche dagegen hat die Zeit, sich zwischen dem I. und II. Akt in Lady Faulconbridge zu verwandeln. Unter den männlichen Figuren ist Prinz Arthur ganz gewiß ein Knabe, jung genug für eine Frauenrolle. Ein Zusammenlegen seiner Partie mit einer der weiblichen Rollen des Dramas ist jedoch aus technischen Gründen unmöglich. Somit ist also ein vierter Knabe zur Aufführung des Werkes nötig. Der Dichter hat gewußt, daß er zur Verfügung stand, denn er gestaltet seinen Prinzen, der in Wirklichkeit ein energischer Jüngling von 16 Jahren war, noch zarter und kindlicher als im alten Stück[1]). Der junge Sohn King Johns, Prince Henry, tritt nicht vor dem Tode Arthurs auf. Sein Darsteller wird eben der gleiche Knabe gewesen sein. Auch Robert Faulconbridge, der jüngere Bruder Philips, dessen zarte schmächtige Gestalt verschiedentlich betont wird, kann von Arthur gespielt werden, ehe er zum erstenmal erscheint. Dabei braucht es kein Hindernis zu bedeuten, daß Arthurs junge Schönheit hervorgehoben wird, während Philip von seinem Bruder sagt (I, 1, v. 140ff.):

> And if my legs were two such riding-rods,
> My arms such eel-skins, stuff'd, my face so thin
> That in mine ear I durst not stick a rose . . .

Ein guter Teil dieser Beschreibung ist ein Ausfluß der derben Ausdrucksweise Philips, des groben Naturburschen, dem Schwäche unverständlich und verächtlich ist, und der sachliche Inhalt läßt gut auf eine kindlich unentwickelte Gestalt schließen.

III, 1 ist die figurenreichste Szene: sie zählt außer den vier Knaben noch sieben erwachsene Spieler. Damit sind fast alle Rollen von einiger Bedeutung erschöpft. Es fehlen nur Bigot, Pembroke und Hubert. Letzterer kann von König Philip, dem Dauphin,

---

[1]) cf. Wolfgang Keller, a. a. O., Band 1—4, S. 6.

dem Duke of Austria und Cardinal Pandulph übernommen werden — sie alle sind III, 1 zugegen —, während Pembroke und Bigot nur King Philip und Austria von den Spielern dieser Szene nicht im Verlaufe des Dramas antreffen. Pandulph-Hubert tritt erst auf, nachdem Chatillon im II. Akt seine Rolle beendet und nachdem er die Worte eines Herolds in II, 1 gesprochen haben konnte. Ebenso fällt die Rolle von Essex vor den Beginn der Partie des Dauphin, wie das Auftreten Peters von Pomfret in die große Pause im IV. Akt. In die Auftritte King Johns fügt sich die kurze Rolle Meluns, während Salisbury als Gurney erscheinen kann.

Die beiden Herolde in II, 1 und der erste Bürger bedeuten drei weitere Rollen in der an sich schon ziemlich figurenreichen Szene. So stehen auch nicht mehr als drei der Spieler von III, 1 für sie zur Verfügung: Pandulph und Arthur als Herolde, Salisbury als Bürger von Angers. Die Boten treten nur bei einer Höchstzahl von vier ferneren Figuren auf.

Nach dieser Verteilung entspricht auch die Mindestforderung, sieben Erwachsene und vier Knaben, der verringerten Gesamtzahl der Figuren gegenüber den anderen historischen Dramen.

Der früheste Druck des Dramas, die Folio-Ausgabe von 1623, zeigt im Gegensatz hierzu, daß die Verteilung der Rollen nicht immer nach der größtmöglichen Sparsamkeit vor sich zu gehen brauchte. Bei Gl. II, 1 v. 83 findet sich die Anweisung: «enter . . . Pembroke and others»[1]). Pembroke ist hier bloßer Statist; darum nennt die Globe seinen Namen nicht, sondern verzeichnet nur Lords and Forces. Es ist die Aufgabe dieser Untersuchung, zu zeigen, wie hoch bei größtmöglicher Ökonomie, doch bei Wahrung des vollständigen Textes und Personenbestandes, die Ansprüche sind, die der Dichter an die Stärke der Truppe stellen muß. Nach diesen Grundsätzen ist Pembroke für einen namenlosen Lord in II, 1 nicht frei, da die einzig möglichen Doppelträger seiner Rolle, King Philip und Austria, schon zugegen sind.

Die Verteilung konnte zu der Zeit, auf welcher die Folio fußt, noch einen weiteren Spieler stellen. In eben derselben Szene findet sich bei Gl. v. 201 die Anweisung «enter a Citizen upon the walles» [2]), während im Text vor den Reden dieses Bürgers der Name Hubert steht. Auch Hubert befindet sich als Chatillon schon auf der

[1]) Folio, S. I, 4a.
[2]) ebendort, S. I, 6a.

Bühne, und zwar ist Pandulph-Hubert der einzige Spieler von III, 1, der die Partie Chatillons übernehmen kann. Hätten wir Hubert und Austria als zwei Rollen eines Darstellers angesehen — die einzig weitere Möglichkeit (s. oben) —, so wäre er auch in dieser Gestalt schon anwesend. Nach der Folio sind demnach mindestens neun Erwachsene und vier Knaben anzunehmen.

Obschon die Zahlen merkwürdig gut übereinstimmen, muß doch ein Irrtum vorliegen, wenn Maas behauptet, King John sei von neun Spielern aufgeführt worden[1]). Er beruft sich zum Beweise auf die Titelblätter und Personenverzeichnisse dieses und anderer genannter Dramen. Vom King John selbst existiert keine Quarto, und die Folio-Ausgaben enthalten kein Personenverzeichnis. Auch in der 1. Quarto des Troublesome Reign vom Jahre 1591 findet sich keine solche Angabe. Auf die späteren Quartos des Troublesome Reign von 1611 und 1622, von denen ich nur die Faksimiles der Titelblätter habe einsehen können[2]), kann sich die Äußerung von Maas kaum noch beziehen; denn er spricht ausdrücklich von den ersten Dezennien der Elisabethanischen Zeit.

(Der Schluß der Arbeit folgt im nächsten Jahrbuch.)

---

[1]) Maas, a. a. O., S. 18.

[2]) The Shakspere Allusion-Book. Re-edited by John Munro. Bd. I, S. 226, 284.

Zu Ludwig Tiecks elisabethanischen Studien:

Tieck als Ben Jonson-Philologe.

Von

Walther Fischer.

Mit 3 Tafeln.

Nachdem H. Lüdeke in seinem schönen Buche über «*Ludwig Tieck und das alte englische Theater*» (Frankfurt a. M. 1922) und durch die verdienstvolle Herausgabe der Bruchstücke von Tieck's «*Buch über Shakespeare*» (Halle 1920) den nahezu einwandfreien Beweis gebracht hat, daß Tieck, dieser «Vater der deutschen Anglistik», an der Shakespeare-Forschung im allgemeinen wie an der Baudissinschen und der «Schlegel-Tieckschen» Shakespeare-Übersetzung im besonderen einen viel bedeutenderen Anteil gehabt hat, als bisher angenommen wurde[1]), soll in den nachstehenden Ausführungen größtenteils an Hand von neuen Quellen gezeigt werden, daß auch Tiecks Ben Jonson-Studien auf der Grundlage eines mit Bienenfleiß und mit wahrhaft philologischer Unermüdlichkeit zusammengetragenen Materiales beruhen[2]).

I.

Nach H. Stangers bekannter Arbeit über «*Ben Jonsons Einfluß auf Ludwig Tieck*» in *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, hg. von Max Koch I (1901), S. 182—227 und II (1902), S. 37—86, Lüdekes wichtigen Ergänzungen aus handschriftlichen Nachlässen und unserem eigenen Material stellt sich der äußere Verlauf von Tiecks Bekanntschaft mit Ben Jonson etwa folgendermaßen dar. Bald nachdem der Oxforder Gelehrte Peter Whalley seine auch heute noch wertvolle Ben Jonson-Ausgabe herausgegeben

---

[1]) Vgl. die ausführliche Besprechung W. Kellers in Shakespeare-Jb. 59/60 (N. F. *1*), S. 193—195, sowie mein eigenes Referat in «Neuere Sprachen» 1926.

[2]) Den ersten Anstoß zu dieser Studie gab mir der verdiente Ben Jonson-Kenner Percy Simpson (Oxford) durch einen mündlichen Hinweis, für den ich ihm auch an dieser Stelle danken möchte.

hatte (London 1761), wurde die Einleitung dieser Ausgabe von dem Stürmer und Dränger H. W. von Gerstenberg in seiner Veröffentlichung «*Die Braut. Eine Tragödie von Beaumont und Fletcher. Nebst kritischen und biographischen Abhandlungen über die vier größten Dichter des älteren britischen Theaters*» (Kopenhagen 1765) dem deutschen Leserkreis zugänglich gemacht, und einige Jahre später (1771) brachte Gerstenberg einen Originalaufsatz über Ben Jonson nebst Proben einer Verdeutschung der *Epicoene* heraus[1]). Ob Ludwig Tieck schon durch diese ersten deutschen ausführlicheren Veröffentlichungen zu seinen eigenen Ben Jonson-Studien angeregt wurde oder (wahrscheinlicher) erst durch den Göttingen-Braunschweiger Kreis von Verehrern der englischen Literatur, dem er seit 1792 nahe stand, entzieht sich unserer Kenntnis. Jedenfalls ist Lüdeke beizupflichten, wenn er die erste genauere Bekanntschaft Tiecks mit Ben Jonson erst in das Jahr 1793 zu Göttingen verlegt. Damals, im Herbst dieses Jahres, war er durch Eschenburgs Vermittelung nicht nur in den Besitz der vierten Shakespeare-Folio von 1685 gelangt[2]), sondern dieser hatte ihm auch, wie wir sehen werden, die kostbare Ben Jonson-Folio von 1692 verschafft und zwar an Stelle der damals vergriffenen Ausgabe von Whalley. Und wenn wir aus einem Briefe anfangs 1793 hören, daß Tieck nunmehr «den Shakespeare noch mehr als sonst auswendig gelernt» hat[3]), so ist bald nach diesem Zeitpunkt ein ebenso intensives Ben Jonson-Studium anzusetzen. Die geistige Leistung, die der junge Tieck in diesen Jahren vollbrachte, indem er als Zwanzigjähriger mit eisernem Fleiß, philologischem Spürsinn und scharfem kritischen Verstande sich in die zwei schwersten, ihrem Wesen nach so grundverschiedenen englischen Dichter versenkte, weicht in ihrer strengen Zielbewußtheit ganz gewiß erheblich von dem Bilde ab, das man sich gemeinhin, aber fälschlich, von der Arbeitsweise der jungen deutschen Romantiker zu machen pflegt. Man ist zu sehr geneigt, ihre kritischen Urteile als geniale Intuitionen hinzunehmen, und übersieht zu oft den Aufwand solidester philologischer Kleinarbeit, der ihre Grundlage bildet. In diesem Lichte gewinnt auch der Satz,

[1]) Vgl. Lüdeke, *L. Tieck und das alte englische Theater*, S. 11.

[2]) Lüdeke, a. a. O., S. 26. Ähnlich H. Stanger, a. a. O. II 79—80, der die Hauptzeit von Tiecks Beschäftigung mit Ben Jonson in die Jahre 1793—1801 setzt, ohne freilich der gleichzeitigen Beschäftigung mit Shakespeare in diesen Jahren genügend Rechnung zu tragen.

[3]) Lüdeke, S. 25.

den Tieck später einmal an den jüngeren Schlegel schrieb, grundsätzliche Bedeutung: «Ich bin in allen kritischen Sachen, die ich schreibe, immer noch so verlegen und ängstlich; das Dichten ist viel leichter»[1]).

Um sich nun gründlich in Ben Jonson einzuarbeiten, schrieb Tieck sämtliche Anmerkungen der siebenbändigen Ausgabe von Whalley ab, die ihm in Göttingen zugänglich war, trug sie in ein eigenes umfangreiches Heft (oder Hefte) ein und notierte die Seitenzahlen seiner Abschrift jeweils am Rande seiner Folioausgabe. Da diese Abschrift rund 900 Seiten enthalten zu haben scheint, kann man seinen ausdauernden Fleiß leicht ermessen[2]). Um diese Zeit (1793) fällt auch die Theaterbearbeitung des *Volpone*, die erst 1798 unter dem Titel «*Ein Schurke über den andern oder die Fuchsprelle*» zu Berlin gedruckt wurde. Bald nahmen die literarisch-kritischen Studien über Ben Jonson festere Gestalt an und kristallisierten sich in dem Plan, das englische Theater neben Shakespeare in seinen bedeutendsten Vertretern, darunter natürlich vor allem auch Ben Jonson, teils in Übersetzung, teils im Auszuge oder freier Bearbeitung für das deutsche Publikum darzustellen[3]). Von dem großen Plane wurde aber nur wenig zur Tat. 1800 erschien bei Frommann in Jena Stück 1 und 2 des «*Poetischen Journals von Ludwig*

[1]) Lüdeke, S. 36, Brief vom 9. Januar 1798.

[2]) Nach dem Verbleib dieser Hefte habe ich vergeblich geforscht; nach freundlich erteilten Auskünften sind sie weder in der Preußischen Staatsbibliothek oder der Berliner Stadtbibliothek noch in Dresden. Ob die von Lüdeke, a. a. O., S. 32 und 153 erwähnten Exzerpte aus Ben Jonson alle schon in die Göttinger Zeit (1793—95) versetzt werden sollen, darf bezweifelt werden. Das Notizblatt über *The Tale of a Tub* [Preuß. Staatsbibl. Tiecks Nachlaß 13, Blatt 66 (nicht Nachlaß 12 wie Lüdeke S. 153 angibt)] weist deutlich auf längeres, wahrscheinlich wiederholtes Studium des Stückes hin: «Man muß dieses Stück studieren, es ist schwer; jetzt [NB.] glaube ich es gantz zu verstehen. . . . Ich bin jetzt [NB.] auf diese Meinung gerathen, aus dem St. selbst». Die materiellen Erklärungen, die Tieck beifügt, lassen sich am leichtesten aus Giffords Kommentar ableiten, so daß ich dieses Notizblatt vermutungsweise erst nach 1816 ansetzen möchte. Über *Eastward Hoe* und *The Widow*, in deren früherer Datierung Lüdeke beizupflichten ist, vgl. unten und Lüdeke S. 149, der sich hier mit dem Ansatz auf S. 153 etwas widerspricht; denn *Eastward Hoe* und *The Widow* lernte Tieck aus Dodsley, Bd. 4 und 12, kennen.

[3]) Nach Lüdeke, S. 32, der Köpke, *Ludwig Tieck, Erinnerungen an das Leben des Dichters*, Leipzig, I 174 zitiert. Vgl. auch *Das Buch über Shakespeare*, S. 405, das in seinem zweiten Bande eine eindringliche Gegenüberstellung von Shakespeare und Ben Jonson enthalten sollte [«Plan des Ganzen» (1810?)].

Tieck», dessen zweites Stück in einer Übersetzung von Ben Jonsons *Epicoene* bestand. Aber schon das dritte Stück, das unter anderem einen Aufsatz über Ben Jonson enthalten sollte, ist nicht erschienen. Von diesem Zeitpunkt ab wußte man bisher von keinem weiteren planvollen Ben Jonson-Studium zu berichten. Lüdeke (S. 38) nimmt an, daß die lockendere Aufgabe, den Schlegelschen Shakespeare zu ergänzen, Tieck «den Plan einer Übersetzung Ben Jonsons» aufgeben ließ, wobei Lüdecke augenscheinlich an jenem oben erwähnten Plan eines Werkes über das englische Theater neben Shakespeare denkt[1]). Als Tiecks Fortsetzer erscheint dann viel später Wolf Graf von Baudissin, der 1836 mit einer warmen Widmung an Tieck das zweibändige Werk «*Ben Jonson und seine Schule*» bei Brockhaus in Leipzig veröffentlichte und im ersten Bande eine Übersetzung der beiden Ben Jonson-Stücke *Der Alchymist* und *Der Dumme Teufel* gab.

Tatsächlich aber hat Tieck, auch nachdem er sich zur Shakespeare-Übersetzung verpflichtet hatte, am philologischen Studium Ben Jonsons zähe weiter gearbeitet. 1816 erschien in London die neue große Ben Jonson-Ausgabe von W. Gifford in neun Bänden. Da es Tieck damals nicht gelang, dieser Ausgabe für seine eigene Bücherei habhaft zu werden, entlieh er sie von Freundeshand oder einer öffentlichen Bibliothek, verfertigte auf Grund der Giffordschen *Memoirs of Ben Jonson* einen kritischen Auszug daraus und übertrug sämtliche Anmerkungen Giffords in Kürze in sein eigenes Folioexemplar, wobei er sie genau mit G. bezeichnete und seine eigenen kritischen Bemerkungen dazu unbezeichnet ließ oder durch Unterstreichungen hervorhob. Erst im nächsten Jahre (1817), auf seiner englischen Reise, gelang es ihm, die Giffordsche Ausgabe in London zum Preise von £ 6 sh 6 zu erwerben. Und nun ließ er es sich der Mühe nicht verdrießen, den größten Teil der inzwischen in der Folio angesammelten handschriftlichen kritischen Bemerkungen nochmals, zum Teil mit Ergänzungen, in sein eigenes Gifford-Exemplar zu übertragen. Besonderen Wert legte er jetzt auf Shakespeareparallelen und merkte häufig Wendungen, die ihm aus einem Shakespeare-Drama geläufig waren, am Rande des Gifford-

[1]) Über Tiecks Absicht einer eigentlichen Ben Jonson-Übersetzung ist keine Belegstelle vorhanden (nach freundlicher brieflicher Mitteilung von Prof. Lüdeke). Bruchstücke aus *Every Man in his Humour*, Akt I, 1 und III, 2, finden sich im «*Buch über Shakespeare*», zweiter Entwurf des «Kommentars zu Shakespeare», S. 370 und 377 (von Lüdeke «nach 1796» datiert).

Textes an. Im Laufe der Jahre erwarb er auch einen reichen Schatz einzelner Werke Ben Jonsons in alten Quartausgaben: *Christmas his Masque* (o. J.), *Tale of a Tub* (1680), *The Magnetick Lady* (1640), *The Sad Shepperd or Robin Hood* (1641), *Underwoods. Divers Poems* (1640), *Mortimer his Fall* (1640), *Horace his Art of Poetry* (1640), *The English Grammar* (1640), *Timber or Discoveries* (1641), *The Devil is an Ass* (1631), *The Staple of Newes* (1631). Daß Tieck bei seinen berühmten Dresdner Leseabenden gerade auch Ben Jonson berücksichtigte, berichteten uns Köpke und Alfred Meißner, und H. Stanger (a. a. O. II 83) fügt einige interessante Belege für Tiecks fortwährendes Interesse an Ben Jonson aus seinem späteren Briefwechsel hinzu.

Dann kam der 10. Dezember des Jahres 1849 und mit ihm der erste Tag der Versteigerung der Tieckschen Bibliothek durch A. Asher und Compagnie, Berlin. Dieses Datum bezeichnet das Ende der äußeren Geschichte von Tiecks Beschäftigung mit Ben Jonson.

II.

Die Firma A. Asher und Comp. ließ ein gedrucktes Verzeichnis der zu verkaufenden Bibliothek herstellen: *Catalogue de la Bibliothèque célèbre de M. Ludwig Tieck, qui sera vendue à Berlin le 10. décembre 1849 et jours suivants par MM. A. Asher & Comp., Berlin, 1849*[1]). Von diesem stattlichen, 7930 Nummern umfassenden Katalog wurden vier Vorzugsexemplare auf besserem Papier gedruckt, von denen eines dem Britischen Museum dediziert wurde mit der handschriftlichen Widmung auf dem Titelblatt «Presented to the Trustees of the British Museum by their most obliged, humble servant A. Asher» und dem handschriftlichen Vermerk «Only four copies printed on this paper. A. Asher». Außer diesem Widmungsexemplar besitzt das Britische Museum noch ein Handexemplar auf gewöhnlichem Papier, das nach Ausweis der angestrichenen Nummern zu ziemlich umfangreichen Bestellungen benutzt wurde. Von Ben Jonson wird darin, außer den oben erwähnten Quartausgaben (Nos. 1936—1946), noch Tiecks Folio von 1692 aufgeführt: Nr. 1933: «Works, which were formerly printed in two volumes are now printed in one. To which is added a Comedy, called the

[1]) Weniger bekannt als dieser Versteigerungskatalog ist der von Asher aus den Restbeständen der Tieckschen Sammlung zusammengestellte *Catalogue d'une collection précieuse de livres rares et curieux provenants en partie de la Bibliothèque célèbre de M. Ludw. Tieck, en vente, aux prix marqués, chez A. Asher & Co. Libraires*, Berlin 1850 [4559 Nummern, darunter kein Ben Jonson].

Newinn (*sic*); with additions never before published. Portrait. fol. London 1692. d. r. *Rare*», sowie die Gifford-Ausgabe, Nr. 1934: «Autre édition, with notes by W. Gifford, 9 vols. 8vo. London 1816. d. r. n. r.». Dazu die anpreisende Bemerkung: «*Exemplaire unique et d'une haute importance pour la litérature dramatique et le théâtre anglais, contenant des notes bien nombreuses de la main de M. Tieck, depuis l'année 1799*».[1]) Diese letzten beiden Werke sind in den Besitz des Britischen Museums übergegangen. Die Signatur der Folio ist C. 61. f. 1., die der Gifford'schen Ausgabe 117771. f. 4.; die Tatsache, daß sowohl die Folio wie die Gifford-Ausgabe handschriftliche Notizen Tiecks enthalten, ist im gedruckten Katalog des Britischen Museums entsprechend vermerkt. In Nachfolgendem soll nun versucht werden, eine kleine Vorstellung von Tiecks Arbeitsweise auf Grund von Aufzeichnungen zu geben, die während einer mehrtägigen Einsicht in beide Werke gemacht wurden. Hierbei beschränke ich mich im wesentlichen auf den Prolog und den ersten Aufzug von *Every Man in His Humour*, sowie der ersten Folioseite der «Induction» von *Bartholomew Fair*; um die gesamten Notizen in ihrer Tragweite voll auszuschöpfen, wäre ein monatelanges, eindringliches Studium im Britischen Museum notwendig. Die wichtigste allgemeine Erkenntnis, Tiecks gewissenhafte Arbeitsweise, dürfte sich jedoch auch aus unseren kurzen Proben mit genügender Deutlichkeit ergeben, um so mehr als wir sie durch den hier zum ersten Male veröffentlichten kritischen Auszug aus Giffords *Memoirs* ergänzen und teilweise kontrollieren können.

Tiecks Folio von 1692 enthält auf der Rückseite des dritten weißen Vorsatzblattes folgende handschriftliche Bemerkung, der die oben benutzten Angaben entnommen wurden:

> Diese Ausgabe des B. J. besitze ich schon seit dem Herbst 1793; Eschenburg hatte sie mir mit andern Engl. Büchern von London kommen lassen. Die Ausgabe des Whalley war erschöpft und auch nicht bei Antiquaren zu haben: ich schrieb also in Göttingen die Anmerkungen dieses Editors ab, und auf die Seitenzahl dieser Copie beziehen sich die

[1]) Als letztes Werk Ben Jonsons (Nr. 1947) wird — *Rasselas* aufgeführt, in einer Londoner Ausgabe von 1815; unter S. Johnson ist dagegen nur das «*Dictionary*» in 8. Auflage (London s. a. veau) verzeichnet.

Arab. Zahlen. Später, im Jahre 1815 etwa[1]), als ich die Ausge Giffords nicht hatte erhalten können, zog ich die Anmerkungen dies Herausgebers kürzlich aus, es sind die mit einem G. bezeichneten. Alle übrigen Stellen, unterstrichen, erklärt, und von Noten begleitet, alles dieses ist meine eigene Arbeit, Entdeckung, Erklärung oder Hypothese, und diese Bemerkungen sind von den Jahren 1799 bis 1817; in diesem J. kaufte ich in London die Ausg. des Gifford.

L. Tieck.

Der erste Band der Tieckschen Gifford-Ausgabe trägt auf der Rückseite des ersten Vorsatzblattes nur den kurzen Vermerk:

Dieses Werk habe ich
1817 in London für
6 Pfund und 6 Shilling gekauft.

Tieck.

III.

Weitaus der größte Teil der handschriftlichen Notizen der Folio sind aus den Anmerkungen Giffords ausgezogen und oft wörtlich übersetzt. Gewöhnlich nimmt Tieck dazu sofort kritische Stellung und bezeichnet dieses persönliche Urteil durch Unterstreichungen; diese unterstrichenen Stellen (in folgendem durch Kursivdruck wiedergegeben) sind es dann, die er später in seine Gifford-Ausgabe übertrug (vgl. oben). Die einzelnen Notizen in der Folio sind in kleinster Schrift und mit vielen Abkürzungen zwischen die Zeilen, an die Ränder, an den Fuß der Seiten geschrieben und oft recht schwer leserlich; nicht selten kann der Wortlaut nur durch Zuhilfenahme des englischen Wortlauts der Giffordschen Anmerkungen festgestellt werden.[2])

(1) Die ersten Notizen Tiecks zu *Every Man in his Humour* beziehen sich auf die Entstehungszeit der beiden voneinander

[1]) Dies ist ein Irrtum Tiecks; die Gifford-Ausgabe erschien erst 1816; vgl. oben.

[2]) Man vergleiche die drei beigegebenen, mit Unterstützung der „Gesellschaft der Freunde und Förderer der Technischen Hochschule zu Dresden" hergestellten Faksimiles (S. 1 und 395 der Folio, 1692, sowie S. 34 der Gifford-Ausgabe, 1816). Ich möchte nicht versäumen, der „Gesellschaft" auch hier meinen Dank für ihr großes Entgegenkommen auszudrücken.

so stark abweichenden Versionen der Quarto (1601) und der ersten Folio (1616). Gifford bemerkt hier Bd. I, S. 2[1]):

«This Comedy (as here given) was first presented in 1598, at the Globe and, as the title says, by the Lord Chamberlain's Servants. It was not printed till 1616. The first appearance of *Every Man in his Humour* on the stage was either in 1595 or in 1596, when it was brought out at the Rose theatre, by Henslowe and Alleyn, and proved exceedingly popular. Before it was purchased by the company at the Globe, it had undergone a variety of alterations; the names, the places of action, were radically altered; some of the dialogue was remodelled, and the incidents accommodated to the changes of the scene which was brought from Italy to England. It has always been a favourite, and is still in the possession of the stage.»

Dazu gibt Gifford noch eine polemische Fußnote:

«Of Jonson's fifty dramas» (as Mr. A. Chalmers informs us) «there are not above three which preserve his name on the stage». Mr. Malone, too, talks of Jonson's fifty dramas as if he were speaking of those of Shakespeare, or Beaumont and Fletcher. Did neither of these critics know, that of those *fifty* pieces, absurdly called *dramas* by them, four and thirty, at least, were never intended for the stage? But thus it ever is in the case of our author: «deception walks hand in hand with ignorance». (Es folgen noch einige Belegstellen.)

Im Texte fährt dann Gifford fort:

The 4to edition appeared in 1603[2]): there is not the least probability of its having been given to the press by Jonson, whose name is misspelt in the title page, and who indeed, if the property of the play had been in his own hands, would naturally be inclined to suppress it altogether. It had neither dedication nor prologue, and was probably printed from the bookholder's copy at the *Rose*.

All dies zieht nun Tieck als Zusatz zum englischen Vorsatztitel und der Bemerkung «Acted in the Year 1598 by the then Lord Chamberlain his Servants» sehr geschickt wie folgt zusammen:

«Wurde nicht vor 1616 gedr.; die erste Erscheinung auf dem Th. muß 1595 oder 1596 gewesen sein, auf dem Rose-Th. es wurde bald [?] sehr populär: — (*dies sind Mißverständnisse*) — als es d. Globus erhielt, wurden viele Veränderungen damit vorgenommen, die Szene aus Ital. nach England verlegt, u. dgl. es blieb ein Lieblingsst., ist noch auf dem Th. Ma[lone] spricht von 50 St. und zählt

---

[1]) Um Lesern, denen Giffords Ausgabe nicht ohne weiteres zugänglich ist, einen deutlichen Begriff von Tiecks Methode zu geben, drucken wir diese lange Notiz fast vollständig ab; später begnügen wir uns mit kurzen Hinweisen.

[2]) Das Titeblatt der Quarto zeigt deutlich die Jahreszahl 1601; schon Whalley hat das richtige Datum gekannt. Vgl. jetzt auch das Faksimile in P. Simpsons schöner Ausgabe von *Every Man in his Humour*, Oxford MDCCCCXXI, S. XI.

also auch [?] die Masken mit — 1603 erschien die 4° Ed. schwerlich von J. dem Drucker übergeben, dessen Name falsch geschrieben ist. es hat weder Dedication noch Prolog; wurde nch d. Copie vom Rose-Th. gedr. — (*Lauter Voraussetzungen. Warum denn?*) G.»

In seinem Gifford-Exemplar hat Tieck dann später einige Hauptstellen der obigen Anmerkungen am Rande mit Tinte angestrichen und an dem Fuß der Seite seine eigene Auffassung mit der gleichen Wendung wie in der Folio bekundet:

«Dies sind Mißverständnisse» und «Lauter Voraussetzungen. Warum denn?»

(2) Die Widmung des Stückes an den King-at-Arms Camden wurde erst 1616 gedruckt; Gifford will sie in einer Anmerkung schon um 1597 ansetzen, als Camden diese Würde erlangte. Tieck notiert diese Tatsache in den Folio mit der Bemerkung «*Glaube nicht*». Auch diesen Zusatz hat er später in seinem Gifford-Exemplar nachgetragen.

(3) Gifford bemerkt weiter, daß Ben Jonson in der Folio zwar die Namen der «*principal comedians*» dieses Stückes anführe, daß aber eine bestimmte Rollenzuweisung darauf nicht zu bauen wäre. Tieck versucht dies gleichwohl — ohne Quellenangabe, also wohl aus Eigenem — in Folio und Gifford-Ausgabe, wobei er allerdings den von Ben Jonson an fünfter Stelle aufgeführten Namen von «Will. Kempe» unberücksichtigt läßt:

Knowell—Shakespeare	Mr. Matthew—Hemings
Ed. Knowell—Philips	Cash—(Pope)
Brainworm—Condell	Cob—Beeston
Mr. Stephen—Slye	Bobadil—Duke[1])
Kitely—Burbadge	

(4) Beim Prolog faßt Tieck Giffords längere Anmerkung über die literarische Bedeutung dieser berühmten Verse kurz zusammen, bemerkt aber zu Giffords Datierung («probably written in 1596») «*gewiß nicht*», eine Bemerkung, die er auch in sein Gifford-Exemplar überträgt. Die ganze Stelle lautet in seiner Folio-Notiz: «Dieser Prolog wurde wahrscheinlich 1596 geschrieb. (*gewiß nicht!*) aber

[1]) Hier hat Tieck, im Anschluß an Gifford I, 6 eine kurze Bemerkung über den Begriff «*a Paul's man*»: das Mittelschiff der St. Pauls-Kathedrale sei vorzüglich von «Lügnern, Narren» usw. aufgesucht worden.

erst 1616 der Presse übergeben[1]); appelliert an den Sinn d. Publikums, u. klagt über die Gebrechen u. Lächerlichkeiten der alten Bühne; Lyly, Kyd, vorzüglich aber die alten Chronikanten des Th. werden bezeichnet, welche Sydney [so auch bei Gifford, S. 4] schon viel früher in noch härteren Ausdrücken gezüchtigt hatte; auf diese gehen alle die tadelnden Worte, die die Thorheiten darstellen. Der *descending throne* ist undeutl. G.»

(5) Im übrigen ist der Prolog in der Tieckschen Folio nicht von Notizen begleitet, sondern Tieck verweist nur bei den Versen 10 (*some few foot and half-foot words*) und 24 (*And sport with Humane Follies not with Crimes*) auf die entsprechenden Seitenzahlen seiner Whalley-Notizen (49, 51). In seinem Gifford-Exemplar finden sich im Prolog verschiedene Unterstreichungen und zwei Hinweise auf Hiebe, die Jonson hier möglicherweise Shakespeare versetzen wollte. Zu v. 16 (*Nor creaking throne comes down the boys to please*) notiert er: «*Cymbeline*»[2]), und zum letzten Verse (*You, that have so grac'd monsters, may like men*): «*Tempest, ohne Zweifel*». Diese beiden Bemerkungen sind insofern wichtig, als sie zeigen, daß Tieck an der von Malone geäußerten Anschauung, daß Ben Jonson hier Shakespeare angreife, festhält, obwohl Gifford in seinen *Memoirs* sich alle Mühe gibt, Malones Parallelen zu entkräften; die letztere Beziehung zum «Sturm» scheint Tiecks eigener Beitrag zu sein, denn Malone wollte diese Beziehung in Jonsons Ausdruck «*tempestuous drum*» (v. 19) entdecken; vgl. Giffords *Memoirs*, S. XXXII und CCLXXV.

Die erste Szene des ersten Aktes zeigt das gleiche Bild von Tiecks mühsamer Arbeitsweise. Auf sämtliche fünf Anmerkungen Whalleys wird gewissenhaft mit Angabe der Seitenzahl seiner Abschrift hingewiesen; dazu werden aus Gifford die Ergänzungen mit selbständiger Stellungnahme nachgetragen.

(6) Zu V. 7 (*Myself was once a student*) bemerkt Gifford:

[1]) In seinen «*Memoirs of Ben Jonson*», S. XXVIII, die die Einleitung zum ersten Bande bilden, datiert Gifford mit unzureichenden Gründen den Prolog ebenfalls so früh; auch dort wird dieser Ansatz mit der Bleistiftnotiz zurückgewiesen: «Der ganze Prol. aber erst 1616 geschr. Wie konnte G. das nicht wissen oder beachten?»

[2]) So schon Malone (vgl. Gifford, S. XXXII, Anm.). Neuerdings hat Percy Simpson in seiner Ausgabe, S. 119, deutlichere Parallelen aus Lodge und Greene nachgewiesen.

«This is taken, with no great variation, from that eternal butt of ridicule to the wits of Jonson's days, *the Spanish Tragedy* [IV, 1]. It is spoken by old Jeronimo, who, if we may believe Decker, was personated by our poet; so that the lines probably dwelt upon his memory:

When I was young I gave my mind etc.»

Das wird bei Tieck: «Immer Hieronymo, den nach Dekker J. selbst gespielt (hier glaube es ich): When I was young I gave my mind etc. G. Warum diese Anspielung gar eine Verspottung sein soll, bin ich nicht einzusehen fähig». Der letzte Satz wurde dann später in das Gifford-Exemplar übertragen.

(7) Zu Stephens Rede: «*I lack nothing but a book* [*on hawking*]» führt Gifford eine zeitgenössische Abhandlung über die Falkenjagd an und gibt dann ein längeres Zitat, nach Whalley, aus T. Eliots *Governor*, 1542, sowie einen Hinweis auf seine eigene Bemerkung in seinen Anmerkungen zu Massingers *Picture*, Band III [Giffords Ausgabe: London 1805, 4 Bde.] Hier gibt Tieck nur den Titel jener Abhandlung, «the Gentleman's Academie, 1595», mit dem Hinweis «Picture III».

(8) Den Fluch Stephens in der nächsten Rede: «*by gads-lid*» begleitet Gifford mit einer etwas geschwätzigen Anmerkung des Inhalts, daß Ben Jonson die Gewohnheit des Fluchens aus Flandern mitgebracht habe, daß aber «a very visible improvement in this respect is manifested in the folio copies of this and every other play». Daraus wird bei Tieck ganz kurz und sachlich: «4. [d. h. Quarto] immer profan. Aus Flandern wurden die Flüche mitgebracht. Im Fol. ist es geändert. G.»[1]).

(9) Ebenda erwähnt Stephen die «archers of Finbury», was Gifford Gelegenheit zu längeren antiquarischen Ausführungen nach Stows *Survey of London* gibt, sowie zu einem Hinweis auf Shakespeare's Erwähnung von Finsbury in 1 Henry IV., III, 2[2]). Tieck faßt zusammen: «1498 wurden alle die Gärten, die seit Menschengedenken sich aus Moorgate fortgesetzt hatten[3]), u. zur Lordschaft von Finsbury gehörten, zerstört, u. ein ebenes Feld daraus gemacht, um *sich* im Schießen zu üben. Stow. 913. In J. Zeit, war dies der

---

[1]) Die vorliegende Stelle ist in Quarto und Folio gleichlautend. Über einige belustigende Abschwächungen im Foliotexte unseres Stückes, vgl. die Ausgabe von Percy Simpson, S. XXIV—V.

[2]) In moderner Zählung 1 Henry IV, 3, 1, 257.

[3]) Diese Wendung übersetzt wörtlich, aber nicht ganz richtig, Stow: «*which had continued time out of mind without Moorgate*».

Spatziergang der gemeineren Bürger, die vornehmeren mischten *sich* schwerlich [?] unter sie; daher Stephen's Unwillen. v. Percy's Rede in H. IV. G.»

(10) In Zeile 6 von Knowells Antwort liest die Folio: «*Go cast away your money on a Kite*». Gifford setzt für *kite* mit einem entsprechenden Hinweis das *buzzard* der Quarto ein. Tieck nimmt die Änderung an: «*buzzard* des 4. ist besser».

(11) In Knowells folgender Rede merkt Gifford an, daß der Ausdruck «*flashing bravery*» häufig in der Bedeutung «*extravagant gaity of apparel*» vorkomme. Tieck notiert: «Übertrieben bunter Anzug. so *bravery* oft. G.»

(12) Zu den bekannten Anspielungen in Sc. 4 (= Sc. 5 der Folio) auf die *Spanish Tragedy* bemerkt Gifford (S. 34), Bobadills Worte «*I would fain see all the poets of these times pen such another play as that was*» seien «*an indirect compliment to himself*», da Ben Jonson 1601 und 1602 im Auftrage Henslowes mehrere «*adycions*» zu Kyds Tragödie hinzugefügt habe. Tieck aber sieht in einer Randbemerkung seiner Folio, die er später auch in seinen Gifford übertrug, hier lediglich einen «Beweiß, daß die Umarbeitung älter war», d. h., daß die endgültige Gestaltung von *Every Man in his Humour vor* diese Bühnenbearbeitung der *Spanish Tragedy* durch Ben Jonson anzusetzen sei. Und in einer weiteren Fußnote in seinem Gifford ruft er pathetisch aus: «Wie kann ein Gifford so mißverstehen? Indeß sind Zusätze und Anmerkungen v. B. J. da, aber später als 1598, als dies St. neugeschrieben ward».

(13) Zu Tiecks Hochschätzung der alten elisabethanischen Stücke paßt sehr gut eine Zurechtweisung, die er Gifford im gleichen Zusammenhang (S. 35) zuteil werden läßt. Dieser findet die von Master Matthew vorgelesenen Tiraden «*O eyes, no eyes*» usw. (Span. Trag. III, 2) «*sufficiently ridiculous*». Tieck fügt in seinem Gifford hinzu: «Warum lächerlich? Die Verse sind pedantisch aber nicht ohne Schönheit.»

(14, 15) In dieser Weise ist das ganze Stück in der Folio durchkommentiert. Tiecks verhältnismäßig nicht sehr zahlreiche eigenen Bemerkungen kommen in seiner Gifford-Ausgabe natürlich deutlicher zur Geltung, da er hier ja nur diese teils am Rande, teils unter den Fußnoten zu übertragen brauchte. Wie oben angedeutet, weist er öfters auf Paralellen zu Shakespeare oder vermeintliche Anspielungen auf ihn hin, auch wenn Gifford sie nicht hervorhebt. Zwei Beispiele hierfür mögen genügen. In Szene 3, S. 30, nach Giffords

Zählung (d. i. die Szene 4 der Folio), schreibt er zu Cobs Ausdruck: «*now does he creep and wriggle into acquaintance with all the brave gallants*» an den Rand: «Troilus NB.» Vermutlich hatte hier Tieck die Stelle aus Troil. III. 3, 134 im Auge: «*how some men creep in skittish fortune's hall*», obwohl die Ähnlichkeit nicht gerade sehr augenfällig ist[1]). Und von den oft kommentierten schwierigen Wendungen am Schlusse dieser langen Rede Cobs (Gifford, S. 32) unterstreicht er die Ausdrücke *care'll kill a cat* und *up-tails all* und setzt an den Rand «Much Ado IV». Die Wendung «*What though care killed a cat* findet sich tatsächlich in *Much Ado* V, 1, 133, wo manche Herausgeber, z. B. Delius VI, 73, auf unsere Stelle bei Ben Jonson hinweisen.

(16) Zum Schlusse noch ein Beispiel von Tiecks selbständigen Bemühungen um Worterklärungen. Gegen Ende des ersten Aktes (Gifford S. 39, I, 4) bittet der lernbegierige Matthew seinen Fechtmeister Bobadill um «*But one venue, sir*». Gifford bemerkt, daß das Wort *venue* gleichbedeutend mit *stoccata* «Stoß» sei. Tieck aber will dem Worte einen aus der Situation erschlossenen weiteren Sinn geben, und fügt in seiner Folio hinzu: «Umgekehrt lernt man hier, daß *stoccata*, außer daß es Stoß heißt, auch das ist, was wir im Fechten einen Gang nennen, oder die Engländer *venue*, nach den Franzosen». Diese Anmerkung ist auch in seine Gifford-Ausgabe übergegangen. Wie groß wäre wohl Tiecks Befriedigung gewesen, hätte er sich mit uns im großen *Oxford English Dictionary* überzeugen können, daß dort als dritte Bedeutung von *venue* tatsächlich «*a bout or turn in fencing*» angesetzt ist und als erster Beleg eben unsere Stelle zitiert wird.

IV.

So knapp das hier vorgelegte Material ist, so berechtigt es uns doch zu einigen nicht uninteressanten Schlüssen in Bezug auf Tiecks Auffassung von Ben Jonson und der Datierung des Stückes sowie auf seine eindringliche literarhistorische Arbeitsweise.

Als echtem Philologen war es ihm zunächst einmal um die richtige Wort- und Sacherklärung zu tun. Wir sehen, daß er (Beispiel 16, *venue*) in einem Falle aus der Situation heraus zu einer richtigeren Erklärung gekommen ist als die älteren englischen Kommentatoren. Bei den übrigen Fällen schließt er sich dem englischen Erklärer durchaus an (Beispiele 7, 8, 9, 11), wobei er auf die No-

[1]) Die übrigen Belege für *creep* (vgl. A. Schmidt, Shakespeare-Lexikon) befriedigen noch weniger.

tierung etwa angeführter sonstiger Belegstellen den größten Wert legt. Gerade dieses stete Interesse für die «Realien» ist im Hinblick auf Tiecks spätere eigene Versuche, das Zeitalter Elisabeths in seinem Shakespeare-Roman «Dichterleben» (1825—29) lebendig erstehen zu lassen, nicht ohne tiefere Bedeutung. Textkritisch gab die gute Überlieferung von Jonsons Werken wenig Veranlassung zu Besserungsversuchen. In dem einzigen Falle einer (übrigens recht unnötigen) Änderung im ersten Akt (Beispiel 10) folgt Tieck dem Vorschlage Giffords.

Wie sehr Shakespeare- und Ben Jonson-Studium sich bei Tieck gegenseitig befruchteten, dafür legen die Beispiele 14 und 15 deutliches Zeugnis ab. Außerdem aber hatte Tieck gerade für jene von den älteren Kommentatoren so zahlreich festgestellten «Anspielungen» eine besondere Vorliebe, und wir sahen aus Beispiel 5, daß er hier in einem Falle sogar noch weiter ging wie seine englischen Vorbilder. Auch diese Feststellung gewinnt im Lichte der neueren Tieck-Forschung erhöhte Bedeutung. Lüdeke weist wiederholt darauf hin, wieviel Tieck von Malone gelernt habe, ohne ihm — besonders später — die gebührende Anerkennung zu zollen[1]). Es ist nun interessant, zu beobachten, wie sehr Tieck um diese Zeit (um 1816) gleichwohl noch im Banne Malones stand, dem er nicht nur in den angeführten Anmerkungen folgt (Beispiel 5), sondern auch in seinem kritischen Auszug aus Giffords *Memoirs* gegen die ungerechten Angriffe Giffords tatkräftig beispringt (vgl. unten).

Daß die Verteidigung der poetischen Schönheiten der *Spanish Tragedy* an zwei Stellen (Beispiel 6 und 13) durchaus mit der Vorliebe Tiecks für primitivere Kunst übereinstimmt, wurde bereits hervorgehoben. Während er aber hier (6) die Tatsache einer Verspottung des alten Bombastes teilweise nicht anerkennen will und auch in seiner Gifford-Ausgabe an dieser Ansicht festhält, lobt er in dem früheren, wesentlich auf Malone fußenden «Kommentar zu Shakespeare» (um 1794) Jonsons Satire als wohlgelungen[2]). Man darf wohl auch diesem Zug symptomatische Bedeutung beilegen in dem Sinne, daß hier eine allmähliche Verstärkung romantischer Neigungen vorliegt.

Am wichtigsten sind zweifellos Tiecks Anschauungen über die

[1]) Lüdeke, a. a. O. Kap. VII, «Die Philologie», passim, bes. S. 184.

[2]) *Buch über Shakespeare*, hg. von Lüdeke, S. 305 (Kommentar zu «Viel Lärmens um Nichts»): «In *Every Man* von Jonson wird es [d. h. Kyds Schauspiel] vorzüglich satirisiert».

Abfassungszeit unseres Lustspiels. Daß er hier Giffords zum Teil recht müßigen Spekulationen nicht folgt, stellt seinem eigenen philologischen Spürsinn das beste Zeugnis aus. Auch heute, wo wir in der Lage sind, Giffords Irrtümer dokumentarisch zu berichtigen, ist ja das chronologische Verhältnis von Quarto und Folio noch immer nicht restlos geklärt. Giffords Theorie ist kurz folgende (vgl. oben 1, 2, 4, 12): Nachdem Malone in seinem *Historical Account of the Rise and Progress of the English Stage* (Basil, MDCCC) zum erstenmal auf Henslowes Diary aufmerksam gemacht und eine dort erwähnte «*comedy of umers*», die zwischen 25. Nov. 1596 und 11. Mai 1597 elfmal aufgeführt wurde, mit *Everyman in His Humour* identifiziert hatte[1]), schloß Gifford, daß es sich hier um die ursprüngliche Fassung des Lustspiels handle, wie sie in der Quarto von 1601 vorliegt. Die Umarbeitung sei dann vor 1598 erfolgt, als, wie eine Titelseite der Folio von 1616 sagt, «*this comedie was first acted*». Auch die Dedikation des Stückes setzt Gifford früh an (1597) und den Prolog gar ins Jahr 1596[2]). Seine Bemerkung über das «*indirect compliment*» in bezug auf Jonsons Ergänzungen der *Spanish Tragedy* (1601—2) hängt somit tatsächlich in der Luft, wie Tieck richtig hervorhebt (vgl. oben, Beispiel 12), um so mehr, als diese Wendung Bobadills sich schon in der Quarto findet, die Gifford allerdings ins Jahr 1603 versetzt. Tieck ist hier ohne Zweifel logischer und vorsichtiger. Wie die beiden unterstrichenen Sätze seiner Folio und seines Gifford zeigen (vgl. oben, Beispiel 1), wehrt er sich gegen alle Konjekturen und gibt sich als philologischer Positivist, der nur mit Tatsachen rechnen möchte. Wir werden sehen, daß ihm auch schon Zweifel an Malones Identifikation der «*Comedy of umers*» aufgestiegen sind. Auch gegen die frühe Ansetzung der Dedikation wendet er sich, und den Prolog versetzt er, zwar nicht ohne Wahrscheinlichkeit, aber mit einer Bestimmtheit, die durch den Stand unseres lückenhaften Wissens nicht völlig gerechtfertigt wird, ins Jahr 1616, d. h. das Druckjahr der ersten Folio. Auch die Umarbeitung des Stückes in seiner jetzigen Gestalt ist ihm kein Problem; wie aus Beispiel 12 her-

---

[1]) Über die Unhaltbarkeit dieser Anschauung (es handelt sich vielmehr um ein Stück von Chapman, *An Humorous Day's Mirth*) vgl. C. Grabau im Sh.-Jb. 38 (1902), S. 82, P. Simpson in seiner Ausgabe S. XXXIX und Anm., und unten S. 120 Anm. 4.

[2]) So Gifford 5, 4 Anm.; S. XXVIII u. S. XLVI.

vorgeht, schließt er sich hier Gifford ohne Einschränkung an und erklärt sich für das Jahr 1598[1]).

Wir sehen also hier die Vorzüge und Schwächen von Tiecks philologischer Tätigkeit an einem guten Beispiel vereinigt: lebhafte Kombinationsgabe auf Grund reicher Vorstudien, die oft das Richtige oder Wahrscheinliche trifft, andererseits aber auch eine Entschiedenheit des Urteils, wo vorsichtiges Abwägen eher am Platze wäre. Wie sehr diese Kombinationsgabe auch an bloßen Spielereien sich erfreute, zeigt endlich die im dritten Beispiele versuchte Rollenverteilung, für die mir irgendeine ältere Autorität nicht bekannt ist, außer der Überlieferung, daß Shakespeare den alten Knowell gespielt habe.

V.

Die übrigen Teile der Folio und der Gifford-Ausgabe konnten nur einer ganz flüchtigen Durchsicht unterworfen werden. Es ergab sich, daß die Schauspiele in Tiecks Folio im allgemeinen stärker mit Randbemerkungen versehen waren als die Masken und Gedichte, doch finden sich auch Abweichungen von dieser Regel. *Every Man out of his Humour*, *Cynthia's Revels* sind etwa im gleichen Maße wie der erste Akt von *Every Man in His Humour* kommentiert; besonders zahlreich sind die Randbemerkungen zu *Poetaster*, *The Alchemist*, *Bartholomew Fair*, *Staple of News*, *The Devil is an Ass* und *The Magnetick Lady*. Bei *Sejanus*, *Catiline* und *Epicoene* bemerkt man fast nur die Zahlenhinweise auf Tiecks Abschrift aus Whalley. Die *Epigrams* und *Underwoods* sind dagegen verhältnismäßig stark kommentiert. Bei den letzten Werken Ben Jonsons, *Ars poetica*, *English Grammar* u. ä., finden sich einige wenige Anmerkungen aus Gifford fast nur an den Titelköpfen. In Tiecks Gifford-Ausgabe ist das Verhältnis naturgemäß dasselbe. Auch hier zeigt *Bartholomew Fair* besonders reiche Spuren eingehender Beschäftigung, dann auch *Staple of News*, das hier wie in der Folio von Tieck als Ben Jonsons «schlechtestes Stück» bezeichnet wird. Bemerkungen zu den Masken, Gedichten und Prosastücken finden sich hier nur ganz vereinzelt.

---

[1]) Es ist hier nicht der Ort, die verschiedenen, in neuerer Zeit beigebrachten Ansichten des Verhältnisses von Quarto und Folio zu erörtern. Kurz hingewiesen sei auf C. Grabau, Shakespeare-Jahrbuch 38 (1902), S. 81f. und auf Percy Simpsons Ausgabe, der die Aufführung von 1598 in der Gestalt der Quarto annimmt und den Beginn der Revision nebst Abfassung des Prologs für etwa 1612 ansetzt.

Eines der interessantesten Beispiele von Tiecks Selbständigkeit gegenüber Giffords Kommentar liefert die erste Folioseite [S. 395] der «*Induction on the Stage*» von *Bartholomew Fair*. Hier sind die Anmerkungen so zahlreich aus Giffords Ausgabe übertragen, daß kaum ein weißer Zwischenraum zwischen den Titelzeilen und Tiecks Tintennotizen gelassen ist, und alle Ränder sind voll beschrieben. Diese Notizen seien nur mit einigen ganz knappen Erläuterungen transkribiert, wobei wir zur leichteren Kontrolle und größeren Übersicht die verschiedenen Hinweisungszeichen Tiecks durch das englische Stichwort, meist im Anschluß an Gifford ersetzen.

Oben am Rande [Gifford IV 362: *No, and some writer* (*that I know*), etc.]: «Hier haben Malone und Steevens eine bos*hafte* [?] Verwechslung und Übereilung begangen, indem sie das Gantze für einen Ausfall auf Shak*espeare* halten, u. nicht einsehen, daß der unwissende Stage-K*eeper* mit dem *master poet* den B. J. selber meint, der sich nicht rathen läßt.—Und die erste Hälfte des Satzes? Hat *Shakespeare* je für den Bart*holomäus*-Markt geschrieben? Vielleicht ist Ant*hony* Munday gemeint, der *city-poet*, oder Heywood, der bei jeder Gelegenheit Schauspiele verfertigte, am wahrscheinlichsten der unglückliche Decker, der vielleicht von Davies in seiner *Scourge of Folly* Dacus, *the pot-poet*, genannt wird. *Die*ser wird auch in einem Epigramm von Davies geschildert, als einer, der bei jeder Gelegenheit für Puppen, u. Affen, u. dgl. Reden und Schauspiele machte. *G.*

G.[1]) begeht hier dieselbe Übereilung, die er jenen Commentatoren mit Recht vorwirft; sie haben nicht genau gelesen u. sehen daher nicht, daß *master-poet* auf Jonson geht, und Dichter, die auf eine ihm ähnliche, kritische Art arbeiten. Aber Gif*ford* vergißt nun, daß in der ersten Hälfte — *some writer* — nicht von dort üb*lichen* Puppenspielen sondern von dem Lustspiel die Rede ist, welches das Gantze des Bart*holomew* Fair darstellte; dieser *writer* steht also wiederum dem B. J. als ein Dichter entgegen, der *sich* mit ihm in dieser Schilderung des Gantzen messen möchte, u. nun geht J.[s] Satire, die er diesem dummen Stage-K*eeper* in den Mund legt, allerdings[2]) auf einen wirk*lichen* u. vom Volk anerkannten Dichter, u. da muß jedem, der unbefangen ist, Shak*espeare*

[1]) Hier springt der Text auf die rechte Seite des Titelkopfes, drei Zeilen über den Buchstaben TION des Wortes *Induction*.

[2]) Hier springt der Text auf die linke Seite des Titelkopfes, zwei Zeilen über den Buchstaben INDUC des Wortes *Induction*.

sofort in die Gedanken kommen; u. J. spielt vielleicht auf Wintermärchen u. Sturm an. Übrigens haben gewiß Heywood u. Decker so wenig wie Shakespeare für die Puppen u. den Jahrmarkt geschrieben.»

Oben am Titelkopf, 5 Zeilen über dem Wort *Induction* [Gifford IV, S. 362, *A little Davy*]: «Wer sind *Davy* u. *Kind-heart*? Der letztere vielleicht der Hanswurst eines Marktschreiers; in *Maid of* [sic] *the Mill* von Fletcher sagt ein solcher: *you would not use a Kind-heart thus* — (dies ist sehr denkbar, daß der Herr ihn immer so anredete). Affen, Thiere, oft so damals erzogen. S. Massinger II, p. 61. G.»

Titelkopf, unter *On The* [Gifford IV, S. 336, *enter the book-holder*]: «der Souffleur, prompter, damals immer so genannt. G.»

Über der linken Textspalte [Gifford IV, S. 361, *one o'the Arches*]: i. e. a proctor of the Court of Arches, kept in Bow Church, Cheapside, which being, as it is said, the first church of [sic] the city raised on arches of stone, was therefore called St. Mary de Arcubus, or le Bow. G. G.'s Note verstehe ich nicht, ist überflüssig; er sagt *one of the* Arches; soll es nicht arch — Haupt aller in der gemeinen Rede bedeuten?? — oder *scharf, witzig*?»

Unten am Rande [Gifford IV, S. 362 merkt die Stelle nicht an; *Nor has he the Canvas-cut i' the night*, etc.]: «Dies verstehe ich nicht: vielleicht bezieht es sich auf Merry Devil, s. die Entwickelung, die dort auch dunkel ist; es würde aber immer nicht recht passen»[1]).

Ebenda [Gifford IV, S. 366, *Bears within*]: «Der Bärengarten war nicht weit entfernt. G.»

Ebenda [Gifford IV, S. 364, *Tarleton's times*]: «Er starb 1588, als ein Leichtsinniger und Ausschweifender, denn an die Buße, die in den Sonetten, Leichengesängen, sich soll geäußert haben, ist wenig zu trauen. Er war sehr populär, allgemein berühmt, nahm *sich* die Freiheit, zuzusetzen. G.»

Über der rechten Textspalte und am rechten Rande [Gifford IV, S. 365, *Stage-practice*]: «G. ist hier gantz gegen Whalley u. Shakespeare-Commentation. Er sagt: der Stage-Keeper, der die Unwissenheit repräsentiert, bezieht sich auf eine alte Farce, wo Adams als der Narr eine Hauptrolle spielte, — soll es auf *Much Ado* eine Anspielung sein, so ist es ja eher ein Compliment, das er diesem Dumm-

[1]) Über Tiecks Beschäftigung mit dem pseudo-shakespeareschen *Merry Devil of Edmonton* s. Lüdeke 107—108, ferner S. 149 und 278. Die «Entwickelung», auf die Tieck anspielt, ist wohl die Entführung Millisents aus dem Kloster durch ihren Liebhaber Mounchensey.

kopf in den Mund legt, der doch rasch u. mit Verachtung fortgetrieben wird. Es ist aber daran gar nicht gedacht. Die Wächter u. Constabel wurden zu allen Zeiten einfältig geschildert, lange vor Shakespeare bis auf Glapthorne[s] gute Comödie[1]), wo der erste gescheidte Constabel ist; dies Mißverstehn der Worte erfand Shakespeare nicht, der sich damit begnügt zu haben scheint, Dinge, die er[2]) schon fand, zu verbessern, es veredeln, nicht aber sich die Mühe gab, Neuigkeiten einzuführen. Kurtz, viele gleichzeitige, viele frühere Stücke hatten diesen nehmlichen Spaß, u. es heißt von Jonson armselig denken, zu glauben, daß, wenn er hätte bitter u. satirisch sein wollen, er seinen Vorsatz selbst wieder zernichtete, indem er den, durch den er es thut, viehisch unwissend sein, u. mit Verachtung von der Bühne weisen läßt. G.»

Einschub in die vorhergehende Notiz am linken Rande [Gifford S. 366 hat keine Anmerkung zu *Youth*]: «ironisch, wie in *Silent Woman*, «Daniel and the other youth», der wohl Shakespeare seyn soll[3]).»

VI.

In der Vorrede zum ersten Bande von «*Shakespeares Vorschule*» (1823, S. XXXIII) gibt Tieck in einer Anmerkung ein kritisches Urteil über Gifford ab: «Gifford, in seiner sonst trefflichen Ausgabe des Ben Jonson, will mit englischem Vorurteil für seinen Autor alles zum Besten kehren. Es wird in meinem Werke über Shakespeare nicht schwer fallen[4]), die Sache auf dem richtigen Punkte festzuhalten, damit sie erscheine, wie sie ist.»

In diesem Urteil liegt gewissermaßen das Leitmotiv beschlossen, das in Tiecks kritischem Auszug aus Giffords «*Memoirs of Ben Jonson*» (Band I, S. I—CCXLVIII) immer und immer wieder aufklingt. Dieser Auszug, der in Tiecks Nachlaß, Ms. Germ. Fol. 833,

---

[1]) Vgl. DNB: Henry Glapthorne (um 1639) schrieb 1640 das Lustspiel *Wit in a Constable*.

[2]) Hier springt der Text am linken Rande über einen Einschub von acht Zeilen hinweg.

[3]) Vgl. *Epicoene*; *or, The Silent Woman* II, 1, Gifford III, S. 370f.; Gifford polemisiert wieder in einer langen Anmerkung gegen Malone, der in dem Satze «[*She may compare . . .*] *Daniel with Spenser, Jonson with the t'other youth*» den 46 Jahre alten Shakespeare mit dem «*youth*» gleichsetzt. Tieck schließt sich also auch hier Malone an, indem er Ben Jonson ironische Absichten unterlegt, während Gifford die Stelle in *Epicoene* ganz wörtlich auffaßt.

[4]) In dem Abdruck dieser Vorrede in «Kritische Schriften» (1848), I 268, mit bezeichnender Kürzung: «Es wird nicht schwer sein, . . .»

fol. 28 ro. bis 31 vo., in der Handschriftenabteilung der Preußischen Staatsbibliothek ruht und von Lüdeke, soweit ich sehe, nirgends erwähnt wird, dürfte, wie oben (Abschnitt I) angenommen, in die Zeit von Tiecks erster Bekanntschaft mit der Giffordschen Ausgabe, also nach 1816, angesetzt werden, vermutlich noch vor der Erwerbung eines eigenen Exemplars, da Tieck ja am Schlusse des Exzerpts die Notwendigkeit empfindet, die ganze Materie nochmals eingehender zu studieren. Die Handschrift ist zum Teil recht schwer leserlich. Eigennamen sind fast durchweg in lateinischen Buchstaben gegeben, während alles übrige in deutscher Schrift geschrieben ist. Diese Unterscheidung konnte in dem hier zum ersten Male mitgeteilten Abdruck nicht beibehalten werden; nur die Unterstreichungen sind durch Sperrdruck, einige Zitate und Titel durch Kursive angedeutet. Die zahlreichen Abkürzungen wurden meist stillschweigend aufgelöst, außer dem durchgehenden G. für Gifford, J. für Jonson und Sh. für Shakespeare und in zweifelhaften Fällen. Ergänzungen sind durch eckige Klammern angedeutet. Die flüchtige Interpunktion wurde etwas normalisiert.

* * *

28 ro. **The Works of B. Jonson, —**

in nine Volumes — by W. Gifford, 1816.

B. J. war früh im Jahre 1574 geboren[1]). Sein Vater eifriger Geistlicher. Protestant, unter Maria im Gefängnis. J. nach des Vaters Tode geboren in Westminster. (Der Großvater aus Schottland, vermögend, dem Vater sein Vermögen genommen.) Die Mutter heiratete bald wieder, wohl 1575, einen Thom. Fowler, in Hartshorn Lane, nahe bei Charing Cross[2]). Sein Stiefvater ein Maurer, brick layer. Schickte den Ben. in die Privat-Schule der Kirche St. Martin in the Fields. Nachher ward er zur Westminster Schule geschickt, wo Camden der 2. master war. Kam bis zur 6. Klasse,

[1]) Neuere Forscher kehren jetzt wieder zu dem von Gifford, S. II—III, abgelehnten Datum 1572 zurück; vgl. Herford-Simpson, *Ben Jonson* (1925) I, 1.

[2]) Gifford's Belege (S. V.) hierzu werden von Herford-Simpson I, 1—2 abgelehnt.

als er weggenommen ward, man weiß nicht wie alt (einige sagen im 13. Jahre, war wohl älter) (wohl im 16. meint G. nach J.[s] Dedikation von *Every Man* u. *Epigrams*[1])).

Derselbe Freund, der ihn unterstützt hatte, dessen Namen unbekannt, soll ihn nach Cambridge, in St. John's College (vielleicht in Trinity College, doch nirgends ist er matrikuliert) geschickt haben. (Fehlt zufällig die Matrikel im Register von 1589—1602.)

Anm. am Rande: Alles sind doch nur Voraussetzungen — sehr unbestimmte Nachrichten[2]).

Die Unterstützung ist nicht groß genug, Eltern zu arm, mußte die Universität wieder verlassen, zum Vater zurück. Muß ziemlich lange in Cambridge gewesen sein. Mußte seinem Vater helfen, man weiß nicht wie lange. Daß er von Freunden wieder nach Cambridge gesandt, nach anderen der Erzieher des jungen Raleigh geworden, sind Fabeln (der junge Raleigh erst 1595 geboren: von 1603 bis 1615 war der Vater im Tower. Daher jenes Geschichtchen von Oldys abgeschmackte Fabel[3]). B. J. selbst sagt, dies Geschäft sei ihm zu sehr zuwider gewesen, ging daher nach dem Continent als ein Freiwilliger zur Armee nach Flandern. Fast 18 Jahre alt. So viel ergiebt sich aus seiner eigenen Erzählung. — (Dies Geschäft ihm nachher immer vorgeworfen.) War aber gewiß nicht fünf Jahre beim Stiefvater, wie Malone glaubt, gewiß nicht ein Jahr[4]).

Nach J.s mündlicher Erzählung tötete er in der Campagne im einzelnen Gefecht einen Feind und zog ihn aus. (War vielleicht bei den Hülfstruppen, die 1591—92 nach Ostende geschickt wurden.)

Anm. am Rande. (Diese Sache dunkel. G. legt zuviel Gewicht darauf.)[5])

---

[1]) Jonson widmete Camden *Every Man in His Humour* und erwähnt ihn voll Achtung in den Epigrammen (G. I, S. VI).

[2]) Vgl. hierzu Herford-Simpson I, 6: «The whole period between [1589 and 1597] is — with certain reserves — quite problematical, and the research of a century has done little but convert the confident statements of Malone and Gifford into tentative hypotheses». Insbesondere wird dort (S. 4—5, Fußn.) mit gewichtigen Gründen gegen die Annahme Stellung genommen, daß Jonson in Cambridge auch nur kurze Zeit studiert habe. — Die Flandrische Militärzeit wird ebenda S. 6, vermutungsweise für 1596 angesetzt, doch sind die Beweise nicht schlüssig; ebenso unsicher ist ebenda der Ansatz der Maurertätigkeit für etwa 1591—95, also in Übereinstimmung mit Malones Vermutung.

[3]) Der junge Raleigh soll den bezechten und schlafenden J. in einem Korbe seinem Vater vorgeführt haben (G., S. X, Anm.).

[4]) Vgl. oben, Anm. 2.

[5]) Vgl. oben, Anm. 2.

Neunzehn Jahre alt, arm, ohne Ressourcen, sein Stiefvater vielleicht tot, lebte er vielleicht im Hause der Mutter und nichts blieb ihm übrig, als wie manche andere seinen Unterhalt vom Theater zu suchen.

[28 ro.] Hier fangen nun die Sophismen an. 1. Jons. soll nicht häßlich gewesen sein: damals als *Satiromastix* geschrieben war, skorbutischen Ausschlag[1]). 2. kein Schauspieler gewesen, und dazu nicht gepaßt haben. 3. nicht den Hieronymo gespielt haben, wie die Zeitgenossen sagen, weil — 4. Tucca, der dieses sagt, ein Lästerer ist, [erg.: *von dem er*] so geschildert wird; 6. [sic] weil Hieronymo einen kleinen Acteur fodert. (NB. Dies ist gantz arm, denn dies[2]) steht nur im sogenannten *first part.*) G. will alle Ausfälle Deckers auf die *addicions* beziehen, die J. zum *Hieronymo* schrieb[3]).

Ebensowenig hatte er eigenes Theater. Hatte bald das Unglück jemand umzubringen: wen? Tucca sagt, *a player*[4]): im Duell. (Nicht Marlowe, wie Aubrey erzählt, der 2 Jahre nachher umkam.)

Ward im Arm verwundet, gefangen gesetzt, und nahe daran gehängt zu werden.

Anm. am Rande: Also *Marlowe* 1591 gestorben? Ich zweifle sehr.

In der Lage wurde er von einem Priester zur katholischen Kirche bekehrt. — Im Gefängniß Spione zu ihm geschickt, wohl um zu erfahren, ob er katholisch geworden. 93 und 94 sehr unruhige Jahre, kleine Verschwörungen der Catholiken. Priester hingerichtet.

---

[1]) G. S. XV—VI: «J. was of a scorbutic habit, and his face might be affected with it at the period of Decker's writing»; die Hauptstellen über Ben Jonsons Äußeres sind *Satiromastix* (Ausg. von H. Scherer in Bangs *Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas*, Louvain 1907) Zeile 1521: Tucca: thou couldst not set a good face vpon't (vgl. Gifford S. XV); ferner Z. 1893f. (Dicace), 2545 (Sir Vaughan), 2557f. (Tucca).

[2]) «Dies», d. h. die von G. S. XVII—XVIII aus der *Spanish Tragedy* angeführten Stellen über Hieronymos kleine Statur. Tieck hätte auch darauf hinweisen können, daß Tucca, *Sat.* Z. 631f., wo auf B. J. als Darsteller des Hieronymo angespielt wird, ihn als «honest low minded *Pigmey*» bezeichnet.

[3]) G., S. XVIII: «The fact is, that J. was employed by the manager to 'write adycions' for this popular drama; and that was sufficient for Decker's purpose». Herford-Simpson II, 235—49 und *passim* suchen es wahrscheinlich zu machen, daß B. J. aus äußeren und inneren Gründen die *adycions* (1601—02), wie sie in der Ausgabe der *Spanish Tragedy* von 1602 («enlarged with new additions of the Painter's part and others») vorliegen, nicht geschrieben haben kann. Daß Jonson den Hieronymo spielte, halten auch Herford-Simpson I 13 auf Grund der Anspielungen Dekkers im *Satiromastix* für erwiesen.

[4]) Vgl. Gifford, S. XIX, Anm. und *Sat.* Z. 1678.

Unbekannt, wem er seine Freiheit zu danken: er war gefordert, sein Gegner hatte den Vortheil der Waffen aber nicht, dessen Schwerdt länger. Die Gegner ließen wahrscheinlich die Klage fallen[1]).

J. nun 20 Jahre. 94: heirathete ein Mädchen, die katholisch war; jung; diese vor 1618 todt, im Gespräch gesagt, ist sie ihm treu aber *shrewish* gewesen[2]). Nun folgen hier Henslowes Memorandums. Schrieb in Gesellschaft mit anderen. *Every Man in his Humour.* 1596: gefiel. Vorschüsse auf Planen[3]) von Henslowe. Bekam 96 einen Sohn.

Anm. am Rande. (Henslowe nennt ihn aber indessen anfangs noch player.) Bezweifle dies, glaube ist *the Humour of a Mayday* von Chapman. (NB. jene Sachen, die er für Henslowe schrieb, sind ja nie gedruckt.)[4])

G. Lob; hätte sich auch in der Noth nie herabgelassen, dem Geschmack des Volks durch Tumult[5]) zu schmeicheln. Führt den Prolog zu *Every Man in his Humour* an, hält ihn für damals geschrieben, den er doch nach *meiner* Einsicht September 1616 als eine allgemeine Einleitung zu allen seinen Stücken drucken soll und die Ausfälle auf Sh. nicht zu verkennen sind. Wenn auch Stücke über Bürgerkriege waren, auch Stürme u. dgl., so ist es doch sonderbar, daß alles dies von Sh. auch da ist; hier ist G. am heftigsten, weil er am meisten Sophist ist. *The Case is altered* soll nicht 98 geschrieben sein, sei zu jugendlich; *best plotter* nicht Sprichwort

---

[1]) G., S. XIX—XX: «J.'s antagonist . . . brought to the field . . . a sword ten inches longer than his own».

[2]) Vgl. *Conversations with Drummond*, Neudruck bei Herford-Simpson I 139; «he maried a wyfe who was a shrew yet honest».

[3]) G., S. XXV: «plots in embryo».

[4]) Tieck dürfte wohl die Priorität dieser Identifizierung des Henslowe-schen Eintrags mit einem Lustspiel von Chapman beanspruchen können. Er begeht aber, wenn unsere Lesung richtig ist, einen Irrtum insofern, als er die Titel zweier Chapmanscher Lustspiele zusammenwirft, einerseits *An Humorous Day's Mirth* (aufgeführt 1597, gedruckt 1599), um das es sich hier handelt, andererseits *May day* (gedruckt 1611); vgl. oben, S. 112, Anm. 1. *May Day* wurde erst um 1601 geschrieben; ob das 1595 aufgeführte *The Disguises* eine Vorstufe dieses Stückes darstellt, ist zweifelhaft; vgl. *Henslowe's Diary*, ed. W. W. Greg, II, 177. Daß Tiecks nicht ganz deutliches «Mayday» als «Merry day» zu lesen sei, scheint mir nach wiederholter Vergleichung der Schriftzüge doch unwahrscheinlich.

[5]) G. S. XXVII: «the popular expedients of bustle and warlike show».

gewesen sein[1]): Alles Sophistereien. Aendert *später* die Scene in *Every M[an]* nach London. [29 ro.] 1598 das geänderte Stück im Globe gespielt (Wirklich? Ich glaube immer es war das Erste). J. konnte schwerlich selbst mit diesen Änderungen das Stück dem alten Theater nehmen. Mit Recht verwirft G. hier die Erzählung von Sh. und J.[s] Undankbarkeit[2]). G. im Recht gegen die Uebertreibungen und Consequentzen der Editoren, nur ist er in demselben Fall. Nur geht G. viel zu weit, wenn er behauptet, J. sei 98 ebenso bekannt, ja bekannter als Shak. gewesen, soll schon mit Marston u. a. seit 3 Jahren Stücke geschrieben haben.

Anm. am Rande: Ist wegen M.[3]) sehr zu bezweifeln!

Meres erwähnt ihn als Tragödiendichter. G. sagt: sei schon als Gelehrter und Poet den ausgezeichnetsten Männern bekannt gewesen. Wie übertrieben alles! Die Dedication [zu *Every Man out of his Humour*] sagt nichts weiter als daß er damals *gentlemen of the Inns of Court* gekannt. p. 46 wieder den Prolog [zu *Every Man in his Humour*], der, da er nichts von Veränderungen sagt, die das Stück erlebt, noch der sein soll, der nach G.s Meinung im Theater The Rose, 95 od. 96 gesp*rochen* sei. — Dies ist völlig albern! Nun soll

---

[1]) G. S. XXXIV und VI, 327 hält die Figur Antonio Balladino im Stücke für eine Karrikatur des Dichters Anthony Munday, und erklärt insbesondere den Satz «You are in print already for the best plotter» als eine Anspielung auf Francis Meres «Palladis Tamia» (1598), wo Munday als «our best plotter» bezeichnet wird. G. gibt übrigens kein genaues Datum für *The case is altered*, aber aus dem Zusammenhang geht hervor, daß er etwa an 1597 denkt, vgl. XXXf. und VI 320. Auch Herford-Simpson I 20 setzen das Stück «probably» 1597 an, mit der Munday-Satire vielleicht als späterem (1598) Zusatz. Im übrigen denkt G. an die Möglichkeit, daß Munday unabhängig von Meres «best plotter» genannt worden sei; Tiecks Ausdruck «Sprichwort» ist nicht recht verständlich.

[2]) Im *Buch über Shakespeare* («Kommentar zu Sh.», um 1794), S. 259, hält Tieck das Geschichtchen, nach welchem Shakespeare die Aufführung von *Every Man* veranlaßt habe, noch für wahr, indem er nach Anführung des Prologs zu *Every Man* im Urtext ganz im Sinne Malones fortfährt: «Hier offenbart sich schon sehr Jonsons Neid gegen den größeren Dichter; er suchte auf diese Art zu schaden, obgleich Sh. bloß die Ursach gewesen war, daß dies nehmliche Stück von ihm auf dem Theater angenommen ward«.

[3]) M. kann sowohl für Meres wie — wahrscheinlicher — für Malone stehen. Letzterer behauptet, daß Jonson 1598 «altogether unknown to the world» war, wogegen Gifford, S. XLIII, heftig Stellung nimmt. Meres, in seiner *Palladis Tamia* (1598) endet die Liste derer, die «are our best for Tragedie» mit dem Namen Jonsons (vgl. Herford-Simpson I, 17). Sollte «M.» für Meres stehen, hätte Tiecks Bemerkung wohl den Sinn, daß J. diesen Ruf als Tragödiendichter nicht lediglich auf Grund von Mitarbeit hätte erhalten können.

Marston und Decker, mit denen er gearbeitet, ihn verfolgt haben. — Voraussetzung. *Ev. Man out* [*of his humour*] fiel auf, vor Elisabeth gespielt. Doppelter Vorwurf: daß allgemeine Passionen u. daß Individuen drinn gezeichnet[1]). (P. 51: so sagt G. Glaubt nun, Tucca spräche wie ein Capt. Hanman [sic]. — Ich glaube aber, daß dies ein Comödiencharacter war[2]). — Carlo, Scourge, wohl Marston, dessen Satiren so hinken. — (Ist nicht zu glauben, nennt ihn nur so, weil die Satiren damals herausgekommen und Aufsehen machten: hier ist G. witziger als J. —.)

1600 *Cynthia's Revels.* Hofsitten: nimmt an, nach Marias Hinrichtung sei Whithehall [sic] sehr insipid geworden; falsche [?] Schilderung. Elis. seitdem verdrießl*ich*. Die Hofleute, statt frölich, affektiert, Euphuism ihre Sprache; J., der mit den Vornehmen lebte, notierte dies, wohl aufgemuntert von jemand zu dieser Satire. (Welche Voraussetzungen, wovon nichts erwiesen und nichts wahr ist.) — Von den Kindern gespielt. Hier will G. durchaus nicht annehmen, daß es deswegen geschehen, weil er mit den Schauspielern zerfallen war.[3]) Meint, sie seien ebenso gebräuchl*ich* [?] gewesen. (In gewissem Sinn ja, aber J. gab ihnen doch eine gantz neue Aufgabe, erhob dies Theater zu einem vornehmen.) Schrieb damals nicht für Globe, für Fortuna paßten seine Sachen nicht. Hier ist G. völlig im Fantasieren [?]. G. nimmt an, daß dies Stück auch beim Volk Glück gemacht. Warum? Am Hofe, meint er, gewiß: warum?

[29 vo.] Wurde übel empfunden von Marston und Decker (immer Voraussetzung)[4]), die sich im Hedon und Anaides geschildert glaubten, wollten *Satiromastix* schreiben, J. kam ihnen mit dem *Poetaster* zuvor: 1601. Children of Queen's Chapel. *Every Man*

[1]) Der Vorwurf, daß *Every Man out of his Humour* auf «abstract passions» gegründet sei, wurde von Hurd erhoben, der andere, «that the piece was merely personal» von den Zeitgenossen. G., S. L—LI.

[2]) In der Tat bezweifelt auch G. die von Dekker in der Vorrede zum *Satiromastix* behauptete Identität Tuccas, den Ben Jonson zuerst im *Poetaster* auf die Bühne brachte, mit «captain Hannam» [sic], von dem nichts anderes feststeht, als daß er «offenbar eine stadtbekannte Persönlichkeit war» (Scherer, a. a. O., S. XII). Carlo Buffone wird in *E. Man out of his H.* 2, 1 (Gifford V 64) «*thou grand Scourge*» *genannt*, worin G. eine Anspielung auf Marstons Satiren «*The Scourge of Villanie*», 1599, erblickt.

[3]) Vgl. jetzt auch Herford-Simpson I 26 im Sinne Tiecks: «Jonson's employment of the Chapel boys in itself marked at least strained relations with the Chamberlayn's Company».

[4]) Diese «Voraussetzung» jetzt auch von Herford-Simpson I 27 angenommen.

in *his Humour* in diesem Jahre gedruckt[1]) nach der alten Art; sein Name Johnson geschrieben; Wohl ohne seinen Willen, — da man das Umgearbeitete schon kannte. (Das ist aber, was ich nicht glaube, hat es wohl später umgearbeitet.) — M[arston] nach seiner Meinung Crispin[2]). *Poetaster* in 15 Wochen geschrieben. Gefiel. (gewiß). Beleidigte einige vom Militair, auch vom Recht. G. schiebt es[3]) auf die sklavische Abhängigkeit der Bühne. G. meint [?], die angegriffenen Players seien Swan, Hope, Fortune. (Wie falsch!) — Die Stelle im *Return from Parnassus*: *he puts him* [sic] *down* etc.[4]) — nur auf sein größeres Talent! (Ei! wie albern!) Kein Vers soll im *Poetaster* sein, der Shak. beleidigen könnte. — Die Apologie[5]) nur einmal gesprochen, dann beiseite gelegt: *by authority* ist nur im 4°; nicht so im Folio. *Satiromastix*, 1602 gespielt. G. sieht in diesem Wuth und Leidenschaft, da J. mit dem Gegenstand nur gespielt haben soll. Tucca Karrikatur. Albern, Rufus[6]) zum Mäzen zu machen, da der Bruder, Heinrich I., den Gelehrten spielte und ebenso gepaßt hätte. Die Apologie: das *ominous* soll nicht heißen, weil er darin mißfallen, sondern sich den Zorn einiger Soldaten und Rechtsgelehrten zugezogen[7]). (Alles willkührlich). G. chicaniert hier Mal[one] über den Ausdruck audacity, daß er habe nach Sh[akespeare] einen Richard III. schreiben wollen[8]).

---

[1]) Hier gibt G. (S. LXI, Anm.) die richtige Jahreszahl 1601 an; weiter unten (S. 2) spricht er von 1603; vgl. oben S. 105, Anm. 2.

[2]) Diese Gleichsetzung wird auch von Neueren angenommen; vgl. H. Scherers Ausgabe des *Satiromastix*, S. XII und Herford-Simpson I 27.

[3]) «es»: d. h. die Tatsache, daß einige Beleidigte so viel Einfluß ausüben konnten, Jonson Ungelegenheiten zu bereiten.

[4]) Im *Return from Parnassus* (1602) spricht der Schauspieler Kempe: «Why, here's our fellow Shakespeare put them all down: ay, and Ben Jonson too.» Vgl. G., S. LX. Herford-Simpson I 28 nehmen an, daß Shakespeare sich durch den *Poetaster* getroffen fühlte und vielleicht im Ajax in *Troilus und Cressida* Ben Jonson persiflierte.

[5]) In der Quartoausgabe des *Poetaster* bemerkt Jonson über den dem Stücke hinzugefügten «Apologetical Dialogue», daß «he was restrained from repeating it *by authority*»; vgl. G., S. LXI. Dieser Satz fehlt im Text der Folio von 1616; vgl. G. II 539.

[6]) Während Jonsons *Poestaster* am Hofe des Augustus spielte, erscheint in *Satiromastix* Wilhelm II. Rufus († 1100), Bruder Heinrichs I. (Beauclerc), als Beschützer der schönen Künste.

[7]) «In the concluding lines of the Apologetical Dialogue, J. announces that, since the comic muse had been so ominous to him, he would try if tragedy had a kinder aspect», G. S. LXIV.

[8]) J. erhielt 1602 einen Vorschuß auf «a booke called *Richard Crookback*»; vgl. hierüber jetzt *Henslowes Diary* II 222.

Sejanus 1603. fand großen Wiederspruch, wurde auf eine Zeit lang zurück genommen.

W. Raleigh hatte mit Cobham und andern eine Gesellschaft der schönen Geister in Mermaid gestiftet, B. J. ein Mitglied: (ja aber warum?) regelmäßige Mitglieder Shakespeare (ich zweifle), Beaumont, Fletcher, Selden, Cotton, Carew, Martin, Donne u. andre. (Woher diese Gewißheit?) Führt die Stelle von Beaumont an[1]). (Ich glaube umgekehrt, daß Shakespeare in diese Gesellschaft nicht gepaßt hätte.)

Mit Jakob ging für J. ein besserer Stern auf. Mit Decker die Reden der ersten Maske. Meint, der König habe gleich Gelehrsamkeit und Poesie in dieser Maske erkannt, nahm ihn von jetzt in besonderen Schutz. Gleich Maske für die Spencers [2]). 1604. Der Sejan wird geändert auf die Bühne gebracht — gefiel. (Woher weiß man dies?) Fletcher oder Beau[mont] hatte wohl geholfen[3]).

[30 ro.] G. die Dedication beweißt es[4]). (Kann auch nur vom Compliment [?] von den Gelehrten zu verstehn sein, ist vielleicht nie wieder gespielt worden; Daß es gleich nach der Restauration als ein wichtiges Theaterstück angesehen wurde, beweißt nichts.) Marston widmet ihm den *Malcontent*, spricht von Sejan in Lob 1605; 1606 in der Sophonisba schilt er darauf.

Früher mit Chapman *Eastward-Hoe* geschrieben: gefiel; wegen einer Stelle auf die Schotten, die James Murray beleidigte, gab der

---

[1]) Die bekannten Verse 'Master Francis Beaumont to Ben Jonson': «What things have we seen at the Mermaid!» usw. Neues Material hierzu jetzt bei Herford-Simpson I 49, denen Shakespeares Teilnahme an den «wit-combats», höchst wahrscheinlich vorkommt.

[2]) Nach Herford-Simpson II 260—61 ist die Chronologie die folgende: Juni 1603 das erste *Entertainment*, das von Jonson erhalten ist und das auf Wunsch von Sir Robert Spenser für den Empfang der Königin Anna und des Prinzen Henry zu Althorp gedichtet wurde; März 1604 das *Entertainment*, das die Stadt dem König gab und das von Jonson und Dekker gemeinsam verfaßt wurde.

[3]) Im «Kommentar zu Shakespeare» um 1794 (*Buch über Sh.*, S. 287) glaubt Tieck noch an Sh.'s Mitwirkung am Sejan und fügt hinzu: «Es ist zu bedauern, daß Jonson Sh. Stellen in seiner Ausgabe nicht mit hat abdrucken lassen». G. (S. LXX, Anm.) weist diese Mithilfe Sh.s ausdrücklich zurück. Herford-Simpson II, 4 treten jetzt für die Mitarbeiterschaft Chapmans ein.

[4]) «es»: d. h. die Tatsache des Erfolges. In der Widmung des *Sejanus* an Lord Aubigny sagt J., daß ihm das Stück «*the love of good men*» eingetragen habe; vgl. G. LXXI und III, 4. Das «Compliment» sind die der Quarto von 1605 vorangesetzten Lob- und Trostgedichte von Chapman, Holland, Marston u. a.

König Befehl, die Autoren gefangen zu setzen. J. wenig davon geschrieben (warum?). War so in Gunst, daß er keinen Verdruß hatte, ging aber freiwillig ins Gefängnis. (Woher hat G. alle diese sonderbaren Nachrichten?)[1]. *Chapman and Marston* (erzählte er Drummond) *having written it amongst them.* Drummond: *he was accused by Sir James Murray to the King for writing Eastward-Hoe!* Wurden schwer losgelassen, sollte Nase und Ohren aufgeschnitten werden, war ein Gerücht. Die Mutter wollte ihm Gift bringen und selbst trinken[2]).

1605 *Masque of Blackness. The Fox.* Sollte Sutton, den founder des Charter House, im Volpone gezeichnet haben. Abgeschmackt.

Jetzt tritt J. wieder zur Englischen Kirche zurück. 1606. Masken. 1607. 1608. Viel für den Hof gearbeitet. J. arbeitete auch für Communen, um ihnen ihre jährlichen Aufzüge, Masken, Reden u. dgl. zu komponieren, wofür er eine jährliche Pension erhielt, also gewiß nicht, wie Chalmers meint, aus Furcht vor seiner Satire. G. vertheidigt ihn mit Recht gegen das Gerücht seiner Libelle. 1609. *Silent Woman,* Masken. Hier soll J. durchaus wieder nicht Sh.'s Antonius im Sinne gehabt haben, weil andere auch dergleichen vorstellten: — (die andern waren ihm wohl nicht der Mühe werth[3]). *Masque of Queens* soll aus *Macbeth* entstanden sein: G. will es nicht annehmen[4]). 1610 Masken, und *the Alchemist.* Gantz aus der Gegen-

---

[1]) Die Nachricht, daß Jonson «voluntarly Imprissoned himself wt Chapman and Marston» stammt ebenfalls von Drummond; vgl. Herford-Simpson I 140. Über wichtiges neues Material — Briefe Chapmans und Jonsons aus dem Gefängnisse an hohe Gönner — vgl. ebenda I 38 und 190ff., sowie unten, S. 127, Anm. 4. Die Geschichte mit dem Gift wird gleichfalls von Drummond berichtet.

[2]) Zu *Eastward Hoe* sind noch aus Tiecks frühester Zeit einige Aufzeichnungen vorhanden (Preuß. Staatsbibl., Tiecks Nachlaß, Nr. 13), die auch Lüdeke, *L. Tieck u. das alte engl. Theater,* S. 153, anführt. Die Notizen sind im wesentlichen Auszüge aus Dodsley, *Collection of Old Plays,* Band 4, Stück 3. Besonderes Augenmerk richtete Tieck auf die Hamlet-Anspielungen: «Das ganze Stück enthält vielleicht viel Satire auf Hamlet, der um diese Zeit gerade oft muß gespielt worden sein.»

[3]) Vgl. Gifford XCIVf. und CCLXXV: Die Beziehung zu *Antony and Cleopatra* wurde vor allem in Moroses Anspielung auf «a play that was nothing but fights at sea» (IV, 2) erblickt; andere angebliche Anspielungen siehe in Giffords Ausgabe, Bd. III, passim.

[4]) Die Berührung mit *Macbeth* wurde im Hexen- und Geisterapparat gesehen; auch Herford-Simpson II 279 bejahen die Beziehung und versichern, daß Jonsons «*own witch-poetry can endure that dangerous comparison*».

wart genommen. *Catiline* 1611. Soll nicht nach G. durchgefallen sein: nur Opposition. Blieb auf dem Theater bis alle geschlossen wurden. (Woher weiß er dies?) J. soll in seinen Ausdrücken diese Opposition etwas [?] übertrieben haben. In demselben Jahr sammelte er die lobenden Verse zu *Coryat's Crudities*. Im folgenden Jahre Masken. Prinz Henry starb[1]). J. reiste wohl nun nach dem Continent. 1613 war er in Paris, sonst wissen wir nicht, wie lange er auf dem Continent war.

[30 vo.] 1614 *Bartholomew Fair*. G. glaubt nicht um diese Zeit an seinen Zwist mit Inigo Jones; 1612 reiste Inigo nach Italien, wo er mehrere Jahre blieb. Inigo kehrte gewiß erst geraume Zeit nach *Bartholomew Fair* zurück. Leatherhead[2]) hat Züge von Persönlichkeit, geht vielleicht auf den Master of the revels. Nun Studien, kleinere Arbeiten: 1616 *The devil is an ass*. Gab eine Folio-Ausg[abe]. *Forest*: der 2te Fol[io] nach seinem Tode hat [?] schlechte Zahlen von 1631—41[3]). Feuer verzehrte viele seiner Manuscripte. Krankheit.

Sh. st*arb*. Soll nun auf Chapman neidisch geworden sein. Albern. Chapman hatte fast alles geschrieben. (Daß Malone, Steevens und andere Bosheit gegen Sh. bei Jonson sehen, wo keine ist, ist gewiß, aber das Deutlichste leugnen wollen, ist noch ärger.)

Nun schrieb J. in 16 Jahren nichts für das Theater, war immer Freund mit Chapman. Jakob sehr gütig gegen J. gab ihm Pension von 100 Mark, vielleicht hieß das ihn zum poet Laureat machen. Bis dahin scheint sich jeder den Titel gegeben zu haben, ohne Salair zu erwarten, wenn er nur für den Hof etwas schrieb. Daniel war es vorher, von Elisabeth und den Hofdamen geliebt, Jonson nahm bei Jakob dessen Stelle ein; Daniel zog sich zurück, starb 3 Jahre nachher. (Florio war Schwager Daniels, lebte in gutem Verhältniß mit Jonson. Berichtet, daß J. sich gegen Daniel nichts Unrechtes erlaubte.)

J. reiste im Sommer 1618 nach Schottland, wo er Freunde unter den Vornehmen hatte, zu Fuß, blieb in Edinburgh einige

---

[1]) Prinz Henry ist der älteste Sohn Jakobs I., Henry Frederick, Prinz von Wales (1594—1612).

[2]) G. (S. CII) weist die ältere Anschauung zurück, daß der Charakter Lanthorne Leatherhead in *Bartholomew Fair* auf Inigo Jones gemünzt sei. Herford-Simpson II 146f. sind der Ansicht, daß es sich hierbei nur um «*covert and incidental allusion* [*rather*] *than the full-length satiric portrait*» handle.

[3]) G., S. CV: «It bears a variety of dates from 1631 to 1641 inclusive».

Monat beim Adel (s. Water Poet[1]). Es ward ausgegeben, Taylors pennyless Pilgrimage sei gemacht, um B. J. zu verspotten: dem widerspricht er [= G.] sehr eifrig. Bei Hawthornden war J. im April 1619, blieb den größten Theil des Monats bei ihm. (Hier wird Drummond als ein gantz schlechter Mensch geschildert, was ich sehr übertrieben finde, sie waren freundschaftlich. Nach J.'s Tode gab Drummond die Erzählung von dem Besuch heraus, und ich glaube, daß sie ihrer Unbefangenheit wegen vielen Glauben verdient.) (Marstons[2]) Schwiegervater wohl W. Wilkes, Caplan Jacobs; hatte Tochter, die J[ohn] Marston [*am Rande*: aus Coventry] heirathete, der 1634 st(arb) und bei J. Marston in London in der Kirche des Tempels begraben wurde, bei seinem Vater J. M., der vormals counsellor of the Middle Temple gewesen war.) (NB. Hier nimmt G. alles zu wichtig und moral*isch*, vergißt den Standpunkt.)[3])

[31 ro.] Im May war J. wieder in London. Die Königin war gestorben. Ende May ging J. nach Oxford mit Corbett, seinem Freunde, nachmaligem Bischof von Norwich.

(NB. Scheint bald in 1605 nach jenem obigen Vorfall wieder wegen eines Stückes, das er mit Ch[apman] geschrieben, gefangen gewesen, wie wir aus einem Briefe an Lord Salisbury sehn. man kennt nicht das Stück, der Brief schön, in dem er für sich und Chapman bittet.) Mir scheint dies durchaus die Geschichte wegen *East-w[ard] H[oe]*, oder vielleicht war er wegen *Poetaster* gefangen gewesen; es wäre sonderbar, wenn es ihm gerade mit Chapman noch einmal begegnet sein sollte[4]).

---

[1]) Über «The Pennyless Pilgrimage, or the Moneyless Perambulation of John Taylor, alias the King's Majesty's Water-Poet» (1618) vgl. auch R. Southeys *Lives and works of the uneducated poets*, ed. J. S. Childers, London 1925, S. 46f.

[2]) Nach Drummond sagte Jonson witzig «that Marston wrote his father-in-law's preachings, and his father-in-law his comedics» (G. CXXIII). Im übrigen werden die Identifikationen G.s, der hier Wood folgt, heute allgemein angenommen; vgl. DNB unter *Marston*.

[3]) Diese Bemerkung bezieht sich auf Giffords Charakterisierung der *Conversations* (S. CXXIV): «set down in malice, abridged without judgement and published without shame», etc. Herford-Simpson I 81 urteilen über Drummonds Charakteristik von Ben Jonson in Übereinstimmung mit Tieck: «Though composed with irritation, this prose-portrait, by one who had for weeks watched and listened to Jonson *tête à tête*, is not to be lightly set aside».

[4]) Tiecks Vermutung trifft das Richtige. Der Brief an den Lord Salisbury wurde zwischen Mai und September 1605 aus dem Gefängnis geschrieben, wo Marston, Chapman und Ben Jonson wegen *Eastward Hoe* gefangen saßen.

Masken geschrieben; Brand, der viele seiner Manuscripte zerstörte. War wohl viel damals auf Landsitzen des Adels, begleitete vielleicht den Hof auf den progresses.

1621 versprach ihm der König die Stelle des Sir Buc nach dessen Tode und des Sir J. Astley[1]); sollte Ritter werden, welches J. aber verbat. (Astley überlebte ihn aber; in der Krankheit übertrug J. seinem Sohn Charles das Patent, der 1635 starb.)

Jährlich Masken. Soll Middleton und Fletcher an *Widow* geholfen haben, welches in diese Zeit fallen müßte. Schwerlich[2]). Gelehrte Studien. Gute Bibliothek[3]). Schenkte auch Freunden seltne Bücher.

Der «first error», der Jonson in eine ähnliche Lage gebracht hat, ist nach neueren Forschungen seine Mitverfasserschaft von «*The Isle of Dogs*» (nach einem Fragment von Nashe 1597 vollendet) gewesen. Vgl. jetzt die ausführliche Darstellung bei Herford-Simpson I, 15 und passim. Gifford, S. CXXXVIIIf., wurde dadurch irre geleitet, daß er den Ausdruck «first error» auf *Eastward Hoe* bezog.

[1]) d. h., nach G. CXLII, «he obtained . . . a reversionary grant of the office of Master of the Revels».

[2]) Auch über «*The Widow*» finden sich, in Anlehnung an den 12. Band von Dodsley, Aufzeichnungen in Tiecks Nachlaß, Nr. 13. Vgl. auch Lüdeke, *Tieck u. das alte engl. Theater*, S. 155—56. Die sehr frühen Notizen [vor Herbst 1793] zeigen, daß Tieck damals weder die Jonson-Folio von 1692 noch die Shakespeare-Folio von 1685 besaß; denn er glaubt, indem er die erstere mit letzterer verwechselt, die Jonson-Folio enthalte das apokryphe Stück *The Puritan Widow*. Dabei kommt er auf eine völlig müßige Konjektur, die wiederum den frühen Hang zum grundlosen Phantasieren deutlich zeigt: «Das Ganze (sc. *The Widow*) ist offenbar ein sehr schwaches Stück, die Verwickelung gesucht und doch ohne Interesse, die Charaktere unnatürlich; man findet keinen von den beiden großen Dichtern [sc. Jonson und Fletcher] darinnen wieder. — The *Puritan Widow*, die Shakespeare gewöhnlich zugeschrieben wird, hat offenbar große Vorzüge vor diesem Stück, wenn nur nicht mit den beiden Stücken eine Verwechselung in Ansehung der Nahmen der Verfasser vorgegangen ist. Denn 1. sind dort mehrere Szenen völlig im Jonson-Stil, 2. war er ein großer Feind der Puritaner und macht sie oft in seinen anderen Stücken lächerlich. — Wenn es sich nur irgend sicherlich bestätigen ließe, so wäre mir diese Konjektur sehr willkommen. Dies Stück [sc. *The Puritan Widow*] findet sich in der Folioausgabe von Jonsons Werken von 1692; man müßte dann die Autorität dieser Ausgabe untersuchen; wegen der Ähnlichkeit der Titel konnte leicht eine Verwechselung vorfallen.» Tatsächlich erschien *The Puritan Widow* in der erweiterten Ausgabe der dritten Shakespeare-Folio (1664) und dann in der vierten Folio von 1685, die Tieck seit 1793 besaß (Vgl. oben, S. 99); eine Quarto 1607. Von *The Widow* scheint außer der Ausgabe von 1652 kein weiterer alter Druck bekannt zu sein. Anfang 1798 schreibt Tieck an A. W. Schlegel: «Am meisten sträubt sich gegen den Shakespeareschen Geist die *Widow of Watling Steet* (*The Puritan*)»; vgl. Lüdeke, S. 107.

[3]) Über «Books in Jonson library» vgl. jetzt die wichtigen Aufschlüsse bei Herford-Simpson I 250—271.

Inigo zurück gekehrt, half ihm an Masken, vielleicht an anderen außer *Time vindicated*, doch ungewiß. Jakob starb 27. Märtz 1625. Carl konnte Jonson nicht so schätzen. — 1625 *Staple of News*, wohl aus Noth geschrieben, er war auch krank. Krankheit, da er nun hätte sparen können, machte ihn arm. Gicht. 1626 antimaske *Jophiel*[1]). Es scheint, daß der Hof ihn nicht mehr dazu gebraucht habe. Konnte sein Zimmer nicht mehr verlassen, schrieb *New Inn*, Januar 19, 1629—30. Fiel völlig, seine Gegner grausam. Carl schickte ihm 100 Pf. Dankgedichte. (Grobe Antwort J.s unsinnige Lüge.) Carl verwandelt auf seine Bitte die Pension der 100 Marks in 100 Pfund, und fügt ein Faß Canarienwein hinzu. — 1627 Maske *Fortunate Isles*. Scheint die letzte gewesen, Königin trug ihm mit Inigo das Entertainment auf, *Love's triumph through Callipolis* und bald nachher *Chloridia*. Streit mit Inigo. Sehr arm. Nahm eine Aufwärterin in Dienst. Wein ihm notwendig, war auch in der Armuth nicht sparsam oder geitzig. Im folgenden Jahre wurde ihm keine Maske aufgetragen. Inigo schadete ihm. Anspielungen in *Tale of* [*a*] *Tub*. Inigo scheint alles allein haben machen zu wollen. Die Stadt scheint [2]) dem J., da er in Ungnade, auch ihr Gehalt genommen zu haben. [31 vo.] H[er]zog von Newcastle unterstützte ihn. J. schrieb jetzt *the Magnetick Lady*, nach einigen 1629, aber wohl später, wohl 1632[3]). — *Tale of a Tub* 1633, sein letztes Werck. Carl besuchte Schottland in dem Jahre, Herzog von Newcastle bewirthete ihn prächtig; entertainment wozu J. gebraucht wurde[4]). 1635 bittre und unwürdige Satiren gegen Inigo. — *Sad Shepherd*. Ende seiner Arbeiten.

---

[1]) Über diese Antimaske, die in *The Fortunate Isles* (richtig — gegen Gifford, S. CLVI, und Tieck — für den 9. Jan. 1625 zu datieren) eingebaut wurde, vgl. jetzt Herford-Simpson II, 328f. Das Datum von *Love's Triumph* und *Chloridia* ist Anfang 1631 (vgl. ebenda I 96).

[2]) Die Tatsache jetzt erhärtet bei Herford-Simpson I 98; vgl. auch Gifford, S. CLXII.

[3]) Schon Gifford, S. CLXVI, nimmt das spätere Datum als gewiß an; vgl. auch Herford-Simpson I 99 und II 203.

[4]) Wie aus Gifford, S. CLXX—XXII und Herford-Simpson I 101, II 332f. hervorgeht, handelt es sich um zwei Festspiele: «*The King's Entertainment at Welbeck*, Mai 1633 (von Gifford *Love's Welcome at Welbeck* genannt) und *Love's Welcome at Bolsover*, Juli 1634, die beide vom Herzog von Newcastle bestellt wurden.

Ueber Masken, die G. sehr hoch stellt; meint selbst, daß die art of scenery vortreff[lich] gewesen[1]).

Ueber die Malignity auch im Anhang, wo er alles frischweg leugnet, u. anders erklärt[2]). ———

Bei genauer Arbeit muß leider dieser Erste Band doch noch einmal vorgenommen werden[3]).

* * *

Zusammenfassend und rückschauend hat sich aus unseren Betrachtungen ergeben, daß Tieck in den Jahren 1793 bis bald nach 1817 das gesamte Dichtwerk Ben Jonsons, insbesondere aber seine Dramen, nicht weniger als dreimal systematisch durchgearbeitet hat, einmal an Hand der Ausgabe von Whalley und zweimal nach der Gifford-Ausgabe. Von der ersten Durcharbeitung ist direktes Material anscheinend nicht mehr vorhanden, doch könnten indirekte Spuren von Whalleys Kommentar wohl in den ersten Fragmenten zum «Buch über Shakespeare» gefunden werden, soweit es sich hierbei nicht um Malone-Reflexe handelt (vgl. z. B. oben, S. 121, Anm. 2). Von der zweiten Durcharbeitung legt sowohl Tiecks Exemplar der Ben Jonson-Folio von 1692 wie auch der wohl hierher zu stellende Auszug aus Giffords «*Memoirs*» ein beredtes Zeugnis ab. Zum drittenmal ließ Tieck den ganzen Stoff an sich vorübergehen, als er die Notizen seiner Folioausgabe in sein Gifford-Exemplar übertrug. Über einiges Methodische und Prinzipielle seiner Arbeitsweise wurde bereits im 4. Abschnitt unserer Untersuchung gehandelt. Hier ist zum Schlusse noch hinzuzufügen, daß gerade der Auszug aus Giffords «*Memoirs*» den deutschen Kritiker von seiner allerbesten Seite zeigt. Jener «Bodensatz von Rationalismus», der in dem jungen Romantiker fortwirkte und auf den Lüdeke mit Recht hingewiesen hat[4]), setzte

[1]) Vgl. G., S. CCXXIIf., S. CCXXXII, Polemik gegen Malone, der die Masken unter Jakob I. noch als «*bungling shews*» bezeichnet und die «*art of scenery*» sich erst unter Karl I. entwickeln läßt. G. setzt den Höhepunkt dieser Kunstgattung gerade umgekehrt in die Zeit Jakobs I.

[2]) Vgl. G., S. CCLIX—CCXCI: «Proofs of Ben Jonson's Malignity, from the Commentators on Shakespeare», ausführliche Rechtfertigung Ben Jonsons gegen die Anwürfe Malones und seiner Nachfolger.

[3]) Aus dieser Bemerkung darf man vielleicht schließen, daß dieser Auszug, wie oben (S. 117) angenommen, sofort nach Erscheinen der Giffordschen Ausgabe (1816) und noch vor Ankauf eines eigenen Exemplars (1817) fertiggestellt wurde.

[4]) Lüdeke, Tieck und das altenglische Theater, S. 56.

ihn auch später noch in den Stand, gerade dem Klassizismus Jonsons kritisch vollauf gerecht zu werden. Die Übertreibungen Malones wie die maßlosen Angriffe Giffords auf alle Ben Jonson-Gegner reizten in gleicher Weise seinen Widerspruch und forderten sein billiges Urteil heraus. Sein rein ästhetischer Standpunkt ließ ihn vor allem den Künstler und das Kunstwerk hinter Ben Jonsons eigenwilliger Persönlichkeit und in seinen Dramen erblicken und bewahrte ihn vor jeder Überschätzung des Anekdotischen und einer einseitig moralischen Wertung des überlieferten Materials. Sein kritischer Geist entzündete sich an Giffords oft haltlosen Konjekturen, und während Tieck als Shakespeare-Forscher selbst es liebte, Hirngespinsten nachzujagen, bemühte er sich bei seinen Ben Jonson-Studien im allgemeinen durchaus, alle unbezeugten Nachrichten beiseite zu setzen und nur historisch Beglaubigtes gelten zu lassen. Mit besonderem Glück versteht er es hier, das vorhandene Material in logischen Schlüssen und Folgerungen so sicher auszuwerten, daß sie in mehreren Fällen durch die neuere Forschung eine oft unerwartete Bestätigung gefunden haben. So glückt ihm die richtige Identifizierung von Henslowes Eintrag der «comedy of umers»; er ahnt, welche Bewandtnis es mit dem Briefe Jonsons an Lord Salisbury hat; er steht den *Conversations* Drummonds objektiv gegenüber. Über das Verhältnis von Shakespeare zu Ben Jonson spricht er sich hier so gut wie nicht aus, doch weisen einige Andeutungen darauf hin, daß er sich hier, im Gegensatz zu seinen früheren, ganz von Malone beherrschten Anschauungen eine etwa der gemäßigten modernen Ansicht entsprechende Meinung gebildet hat. Leere Vermutungen fehlen hier fast völlig. Und wenn daher Lüdeke mit einem zwar einprägsamen, aber vielleicht allzu epigrammatisch zugespitzten Ausdruck Tieck einerseits als «den Vater der deutschen Anglistik», andererseits aber auch als den «schlechtesten aller bedeutenderen Shakespeare-Philologen» bezeichnet[1]), so erfordert es die Gerechtigkeit, ihn als das anzuerkennen, als was er sich uns im Laufe dieser bescheidenen Studie gezeigt hat, als einer der besten Ben Jonson-Interpreten seiner Zeit und jedenfalls als der beste Ben-Jonson Kenner im damaligen Deutschland. Es darf füglich bezweifelt werden, daß bei einer vollständigen Ausschöpfung der Notizen in Tiecks Ben Jonson-Folio dieser günstige Eindruck getrübt oder zu seinen Ungunsten verschoben werden würde.

[1]) Ebenda, S. 185.

Italienische Parallelen zu Shakespeares «Hamlet».

Von

W. Vollhardt.

1. Die Erscheinung des Geistes.

Als Vorlage für diese packend wirkende Einleitungsszene glaubt Brandl einige Dramen Senecas heranziehen zu müssen, aber wie wir meinen, mit Unrecht. Denn der in dem einen Stücke, dem «Agamemnon», auftretende Geist des Thyestes ist ein Unglücksprophet, aber kein Sühne forderndes Gespenst; auch der im «Thyestes» erscheinende Tantalus fordert nicht von selbst zur Rache auf, sondern wird erst von der Furie zur Bestrafung des frevelnden Königsgeschlechts angehalten.

Weit mehr kommen hierfür die allerdings unter Senecas Einfluß entstandenen italienischen Tragödien, z. B. die 1541 geschriebene «Orbecche» des Giraldi Cinthio und die wiederum von letzterer abhängige «Euteria» (1588) des P. Bozzi, in Betracht.

In ersterem Stücke klagt der Schatten Selinas, der Gattin des Perserkönigs Sulmone, daß sie von diesem getötet worden sei, weil ihre Tochter Orbecche ihm das sträfliche Verhältnis der Mutter zum eigenen Sohne offenbart habe; in Begleitung der Selina tritt aber auch die Nemesis auf, welche den Furien gebietet, den Tyrannen und Orbecche zu bestrafen. In der «Euteria» beschwört der Geist des Lisanio, eines ehemaligen Königs von Cypern, eine der Furien, das von seiner noch lebenden Gattin Euteria begangene Unrecht zu rächen; denn diese sei ihren heiligsten Versicherungen entgegen kurz nach seinem Tode eine zweite Ehe mit Arminio, dem jetzigen Gouverneur von Cypern, eingegangen, «dem elendsten und gemeinsten Mann am Hofe». Es ist keine große dichterische Tat für einen schöpferischen Genius gewesen, einen Geist auftreten zu lassen, der das Rächeramt nicht einer mythologischen Gestalt,

wohl aber dem eigenen Sohn, dem dieses Werk am ehesten zukam, übertrug. Eine Anregung Shakespeare's durch die «Euteria» erscheint um so glaubhafter, als wir noch an anderen Stellen Übereinstimmungen mit dem englischen Drama nachweisen können[1]). Die einzige italienische Tragödie, in der der Geist eines verstorbenen Königs einem noch lebenden Sohn das Rächeramt für an ihm begangenes Unrecht aufträgt, ist unseres Wissens die «Semiramis» des M. Manfredi (1593). Der Geist des einstigen Königs Ninus verrät darin bei seinem Erscheinen, daß er seinem gleichnamigen, noch lebenden Sohn die Untaten seiner früheren Gattin, der Semiramis, aufgedeckt und ihn zur Bestrafung der Schuldigen aufgefordert habe; auch der junge Ninus bekennt (IV, 4), daß er in fast wachem Zustand seinen früheren Vater gesehen habe, und weist deshalb die Möglichkeit, er könne von falschen Geistern (*triste larve*) getäuscht worden sein, entschieden zurück:

Ich bin sicher, daß es nicht Täuschungen
Falscher Geister sein können, denn
Ich sah meinen Vater und erkannte ihn am Gesicht,
Obwohl es ziemlich verändert gegen das frühere war.
Ich schlief nicht, mit brennender Fackel
Hatte er die rechte Hand bewehrt, daß alles
Hell wurde, und so heftig war die Glut,
Daß, während er mit mir sprach, mir schien,
Als ob das Herz verbrenne und das Blut in den Adern[2]).

Ein gewaltiger Unterschied fällt hierbei allerdings sofort in die Augen. Die in den lateinischen wie italienischen Tragödien auftretenden Schatten sind lose Traumgebilde, visionäre Erscheinungen ohne jeden realistischen Hintergrund, während der Geist bei Shakespeare von so packender Wirklichkeit zu sein scheint,

[1]) Die Zahl der italienischen Tragödien mit Geistern als Prologrednern ist keine geringe; keine derselben weist aber einen so unversöhnlichen, rachedürstenden Schatten auf wie die «Euteria». [Eng verwandt ist ihr hierin Kyds «Spanische Tragödie». Es handelt sich ja hier wie im folgenden weniger um direkte als um mittelbare Anregungsmöglichkeiten für Shakespeare. W. K.]

[2]) Sono sicuro ancor, ch'esser non puote
Di triste larve alcun inganno, ch'io
Vidi mio padre, e 'l riconobbi al volto,
Benchè mutato assai da quel di prima.
Io non dormiva, et ei di face accesa
Armata avea la destra man, che 'l tutto
Fea chiaro, et era sì possente il foco,
Che mentre ei mi parlò, parea che 'l core
Tutto m'ardesse, e ne le vene il sangue.

daß, wie Lessing sagt, «vor dieser Erscheinung sich die Haare zu Berge richten, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken».

In dieser Ausgestaltung der Geisterszene zu größerer Realistik ein Hauptverdienst Shakespeares zu erblicken, ist völlig berechtigt, solange keine ähnlichen Schilderungen dieser Art anderswo nachweisbar sind. Doch ist es dringend nötig, auf die Erzählung verwandter Begebenheiten hier aufmerksam zu machen, wie sie uns in einigen italienischen Geschichtswerken vorgeführt werden; vielleicht geben sie uns einige Anhaltspunkte für die Entstehung obiger Geisterszene in einzelnen, wichtigen Punkten.

So wird in der Geschichte des L. Domenichi (1557) in Übereinstimmung mit Mussato und Petrarca[1]) erzählt, daß im Schloßhof des Matteo Visconte in Mailand, einige Zeit vor seinem Sturz, das Gespenst eines bewaffneten Mannes hoch zu Roß erschienen sei, und zwar nach Sonnenuntergang vor den Augen vieler Beobachter; drei Tage danach hätten sich zwei andere Ritter von gleichem Aussehen zu derselben Zeit und an demselben Orte eingefunden, und wären nach heftigem Kampfe miteinander verschwunden. Es liegt nichts Gewagtes in der Annahme, daß die Verlegung des Geisterauftritts in einen Schloßhof und die wirkungslose Bekämpfung des Geistes, eines gewappneten Ritters, aus der obigen Erzählung, die sich bei drei ziemlich bekannten Schriftstellern findet, genommen sein könnte.

Auch ein gewisser Lod. Alidoci, Herr von Imola, wurde, wie Domenichi weiter berichtet, von dem Verlust seiner Herrschaft durch eine Geistererscheinung benachrichtigt. Denn kurze Zeit nach dem Tode von L. Alidocis Vater erschien dieser zu Pferde mit einem Falken in der Hand, so wie er auf die Jagd zu reiten pflegte, einem Untergebenen seines Sohnes. Diesem Diener nun gab der Geist den Auftrag, seinen Sohn am folgenden Tag wieder an denselben Ort zu bestellen, da er ihm Wichtiges zu melden habe. Lodovico jedoch, der irgendeinen Verrat witterte, schickte eine andere Person an die betreffende Stelle. Als der Geist wieder erschienen war, klagte er zwar, daß sein Sohn nicht gekommen sei, doch ließ er dessen Vertreter wissen, daß nach Ablauf von 22 Jahren sein Sohn die Herrschaft an den Herzog Pihilpp von Mailand verlieren würde.

[1]) Domenichi sagt nicht, wo diese Stellen sich bei Mussato und Petrarca finden.

Brachte die vorhergehende Erzählung gewissermaßen örtliche und zeitliche Nebenumstände, den dunklen Schloßhof mit dem vor den Augen geängstigter Zuschauer auftretenden Rittergespenst, so enthält die letztere die inhaltlich wichtigere Tatsache: das Erscheinen des unlängst verstorbenen Fürsten einem Diener seines Sohnes, in der Absicht, diesem eine hochbedeutsame Mitteilung zu machen. Die beiden Geschichten bilden nach unserer Ansicht gleichsam die Grundlage für Shakespeares meisterhaftes, realistisch gehaltenes und unmittelbar wirkendes Stimmungsbild der Geisterszene.

2. Eine italienische dramatische Behandlung der Hamletsage[1]).

Es handelt sich hier um eine Stegreifkomödie, die den an und für sich so ernsten Stoff ebenfalls wie das Shakespeare'sche Stück mit komischen Szenen durchsetzt vorführt, also die bekannten Spaßmacher wie einen Pantalone, Capitano, Brighella usw. auftreten läßt. Bei allen Abweichungen (und trotz seiner um etwa 50 Jahre späteren Entstehungszeit als das englische Drama) enthält es doch teilweise mit letzterem so übereinstimmende Begebenheiten, daß ein gewisser Zusammenhang mit ihm nicht geleugnet werden kann. Mit Weglassung der uns nicht interessierenden humoristischen Szenen ist der Inhalt kurz folgender: Gegen den am Hofe der Beatrice, Herzogin von Ungarn, lebenden Prinzen Alfonso, ihren Verwandten, werden von einer Hofpartei, den Prinzen Odoardo und Rodrigo, den Damen Rosalba und Violetta sowie dem Rat Pantalone, Anschläge auf sein Leben angezettelt; um ihnen zu entgehen, stellt sich Alfonso wahnsinnig. Dafür lädt nun die Herzogin Beatrice den ganzen Haß und Neid der Verschwörer auf sich. Von ihren Ränken wird Alfonso stets durch seinen Diener, den schlauen Brighella, unterrichtet, der scheinbar sich als blindes Werkzeug in die Dienste der Feinde seines Herrn stellt, in Wirklichkeit ihm treu bleibt und alles verrät. So weiß Alfonso einen Brief, der ein unfehlbar tödlich wirkendes Gift enthält, sowie einen vergifteten Dolch, womit die Herzogin umgebracht werden soll, sich in die Hände zu spielen; anstatt des Pantalone, der eine ähnliche Rolle spielt wie Polonius, gelingt es ihm, in dessen Kleidern mit Violetta in das Zimmer der Beatrice zu schleichen

[1]) Vgl. Uno scenario inedito in «La commedia popolare in Italia» von L. Stoppato, Padova 1887.

und jede weitere Untat zu verhindern. Da die Verschwörer nun als letztes Mittel einen Überfall auf den Palast der Regentin planen (ähnlich etwa dem Vorgehen des Laertes), will Alfonso die Leute auf der Straße zum Stehenbleiben vor dem Palast veranlassen dadurch, daß er auf einem Balkon ein Schauspiel improvisieren läßt, in dem die wichtigsten Personen am Hofe vorkommen. Denjenigen Personen gegenüber, die ihm davon abreden, erklärt er, daß er darauf bestehe, denn eine solche Aufführung sei eine «edle Beschäftigung» (*esercito nobile*). Nachdem die Verräter von Alfonso mit Wortspielen verspottet worden sind, namentlich wegen ihres mißglückten Anschlags, werden alle Prinzen und Räte durch die Herzogin zu einer wichtigen Versammlung geladen. Hierin erklärt diese nun in absichtlich doppelsinnigen Worten, daß sie zur Vereitelung gewisser verbrecherischer Umtriebe einen auswärtigen Fürsten um Beistand gebeten habe. Volle Klarheit über die ganze Lage bringt den verblüfften Zuhörern erst Alfonso, der, als er die Maske der Verstellung von sich geworfen hat, den vergifteten Dolch vorzeigt, mit dem die Regentin umgebracht werden sollte, der ferner den Brief mit dem Gift als Inhalt zum Öffnen an Rodrigo, den Haupträdelsführer, weitergibt, worauf dieser sofort tot zusammenbricht. Als man meldet, daß bereits fremdes Kriegsvolk in die Stadt und den Palast eingedrungen sei, erbietet sich Alfonso, es zu empfangen und zu beruhigen; für die übrigen Schuldigen bittet er um Gnade, welche auch gewährt wird.

Die vorliegende Stegreifkomödie stellt ohne Zweifel eine eigenartige Fassung des Hamlet-Stoffes dar, sie weist einige Berührungspunkte mit dem englischen Drama auf, die der Dänengeschichte des Saxo abgehen: die Aufführung des Schauspiels auf Veranlassung des Helden zur Erreichung eines bestimmten, hier politischen Zwecks, das geplante Eindringen der Verschwörer in den Palast, der Versuch, mit einer vergifteten Waffe und einem vergifteten Briefe die Herrscherin umzubringen, das hilfsbereite Erscheinen eines fremden Fürsten, dessen Kommen hier fast besser motiviert ist als Fortinbras' plötzliches Auftreten. Es sind dies alles höchst wichtige Züge, die für einen Zusammenhang beider dramatischen Werke sprechen, die ferner beweisen, daß die Hamletsage auch in Italien bekannt war. Ob nun das Stegreifdrama auch Beziehungen zu der «Spanish Tragedy» hat, an die man vielleicht zu denken nicht ganz abgeneigt ist, soll hier nicht weiter untersucht werden. Unserer Ansicht nach sprechen die Wahnsinnsheuchelung des Helden, die

Aufführung des Schauspiels im Schauspiel allerdings sehr für eine solche Annahme.

3. Ophelia.

Wenn je eine Frauengestalt innigste Teilnahme und tiefstes Mitleid bei dem Leser oder Zuschauer gefunden hat, so ist es diejenige Ophelias. Erscheint sie doch wie eine Blume, die auf einen fremden, harten Boden verpflanzt und dort von rauhen Stürmen frühzeitig geknickt wurde. Das zarte Geschöpf kann, so denken wir, unmöglich seine Heimat in dem von wilden Leidenschaften durchtobten dänischen Königsschlosse gehabt haben, sondern muß in glücklichen, sonnigen Gefilden geboren sein.

Schon der Name Ophelia deutet auf eine fremde Herkunft seiner Trägerin. Wir können hierbei die wunderlichen Ableitungsversuche übergehen, die einzelne Gelehrte von diesem Namen anstellten[1]), und bemerken, daß er bereits in der Schäferpoesie, und zwar in der italienischen, vorkommt. Die Dichtung, die wir hierbei im Auge haben, ist der bekannte Schäferroman des Sannazaro, die «Arcadia» (1481)[2]).

Der Name Ofelia ist hierin einem Hirten (*bifolco*) gegeben, der sich unter anderen an Wettspielen zu Ehren einer verstorbenen Schäferin Massilia beteiligt. Auch bei einem Nachahmer Petrarcas, dem L. Paterno (1560), kommt der Name Ofelia mehrmals für einen Schäfer vor, in den «Tumuli», 4. Bch., in einer Ekloge an Maria di Cardona und in der 6. Ekloge an den Herzog C. Spinello.

Von anderen italienischen Werken, wo der Name Ofelio, resp. Ofelia, vorkommt, sei noch erwähnt das «Sacrificio», ein Schäferdrama von A. Beccari (1587) und endlich die «Diseguali amori» 1613, verfaßt von einem Mitglied der bekannten Gesellschaft der Rozzi.

Es ist nun gesagt worden[3]), daß selbst die zartesten Frauengestalten Shakespeare's nichts mit der Schäferpoesie zu tun hätten,

---

[1]) Einer der gelungensten ist jedenfalls der von P. Heinrich, der diesen Namen aus «Mephist-ophelia» entstehen läßt. Vgl. Jahrb. d. D. Sh.-Gesellsch., Bd. 42, S. 259.

[2]) Arcadia, herausgegeb. v. M. Scherillo, S. 181 u. 242ff. Daß bei Shakespeare Ofelia eine Frau bezeichnet, kann ebensowenig auffallen wie der Name Baptista für des Gonzago Gemahlin in dem aufgeführten Stück; die Endung o war eben Shakespeare das Charakteristikum für männliche Personen (wie Gonzago anstatt Gonzaga), a das für weibliche Wesen.

[3]) Vgl. A. Brandls Besprechung von W. Gregs Pastoral Poetry usw. im Jahrb. 43, 241.

daß sie zu temperamentvoll wären, um sich mit einem «Pastoraltreiben» zu begnügen. Ophelia, nachdem sie Hamlet verloren hat, werde nicht eine melancholische Schäferin, nach damaliger Romangepflogenheit, sondern wahnsinnig und stürze sich ins Wasser.

Es heißt die Schäferdichtung, namentlich das italienische Schäferdrama, arg verkennen, wenn man ihr eine gelegentlich vorkommende Leidenschaft vollständig absprechen wollte. Heftige Auftritte, wütende Eifersuchtsszenen, ja, blutige Kämpfe und Selbstmordversuche sind in dieser Dichtungsgattung nicht so selten, wie man für gewöhnlich annimmt. Das Schäferdrama, wenigstens das italienische, ist in seiner späteren Gestalt eine vielumfassende, mit den verschiedenartigsten Elementen durchsetzte dramatische Dichtungsart, die sich nicht selten dem antikisierenden Trauerspiel nähert[1]).

Daß es bei melancholischen Betrachtungen und Selbstmordgedanken der Schäfer nicht nur bleibt, sondern daß es mitunter auch zur Ausführung solcher verzweifelten Entschlüsse kommt, beweisen die Handlungen der Helden einiger der bekanntesten Schäferdramen, des «Aminta» von Torquato Tasso und des «Alceo» von A. Ongaro. Beide stürzen sich wegen unerhörter Liebe ins Wasser, werden aber noch gerettet.

Von einer Schäferin, die sich aus Verzweiflung über ihre unerwiderte Liebe das Leben zu nehmen sucht, wird uns in der «Andromeda» (1587) des Dion. Guazzoni berichtet. Ausführlich erzählt darin ein Bote, daß er, auf einem Hügel stehend, die Schäferin Silvia auf sich habe zukommen sehen, daß sie bald darauf die Kleider unterhalb der Knie mit einer Weidenrute zusammengebunden und ihm zugerufen habe, ihr heißgeliebter Arcadio habe sie durch seine falschen Reden, sowie durch seine Undankbarkeit zum Äußersten gebracht. Während er über den Sinn ihrer Worte nachdachte, habe sie, ohne daß er es verhindern konnte, sich von dem Gipfel in den See tief unten hinabgestürzt[2]).

Bemerken wollen wir noch, daß die Schäferin ihr Ziel nicht erreicht, sondern daß sie lebend ans Ufer gebracht wird. Der Ein-

---

[1]) Vgl. meine Abhandlung «Die Beziehungen des Sommernachtstraums zum italienischen Schäferdrama». Leipzig 1899.

[2]) Mentre cantando staua a mezzo il collo,
Ver me tutta turbata, e rabbuffata
Venir ratta la vidi, e m' attristai;
. . . . . .

fluß von Tassos «Aminta» ist in dieser Handlung um so leichter nachweisbar, als auch ein Schäfer, der bereits erwähnte Arcadio, sich auf gleiche Weise töten will, aber auch gerettet wird.

Sind nun, so wird man fragen, auch Wahnsinnsausbrüche bei Schäferinnen nachweisbar? Hierauf möchte man einfach erwidern, daß es nicht allzu viele Pastoraldichtungen gibt, in denen solche Momente nicht verwertet werden. Freilich werden diese wahnsinnig gewordenen Personen immer geheilt, durch Zaubertränke, Blumengewinde, selbst durch Eingreifen höherer, göttlicher Gewalten. In ihrer Raserei stellen die Schäfer und Schäferinnen bisweilen sehr sinnige Betrachtungen an, wie z. B. Fileno in der «Pazzia» (1589) des Cuchetti, manchmal singen sie aber auch sehr ungereimte Dinge, wie die Schäferin Licena in den «Amanti furiosi» des R. Totti (1597):

Mein Gatte ist ein guter Mensch,
Mit den Hörnern gabelt er das Heu
(Mio marito è un uom da ben,
Con le corna inforcha il fien). (III, 2.)

Eine Ophelia in gewissem Sinne hat auch T. Tasso in seinem berühmten Trauerspiel «Torrismondo» (1586), und zwar in der Gestalt der Alvida gezeichnet. Diese wurde ursprünglich von Torrismondo, dem Gotenkönig, für dessen Freund Germondo, den König von Schweden, gefreit, aber von ersterem selbst liebgewonnen und geheiratet.

Als sich herausstellt, daß Alvida eigentlich die Schwester von Torrismondo ist und von diesem ganz anders als zuvor behandelt wird, gibt sie sich den Tod, aus Verzweiflung über den Verlust seiner Liebe und die unerklärliche Geheimhaltung des Todes ihres Vaters. So wird im 5. Akt 4. Sz. berichtet:

. . . . . .
Aber des Vaters plötzlicher Tod,
Der aus unbekannten Gründen geheim gehalten wurde,
Vermehrte in ihr Verdacht, Schmerz und Gram,

Et io, ch' ogn'altra cosa mi credeua
Ratto le tenni dietro, e quivi giunto
Prese un tenere vincio, e circondosi
Sotto de le ginocchia la sua veste
. . . . . .
Col capo in giù cosi detto gittosi,
Et io qual marmo immobile rimasi (A. 3, Sc. 4).

Wir wollen gleich hinzufügen, daß auch im Trauerspiel, z. B. „Scilla" (1552), sich die Heldin ein ähnliches Ende bereitet.

Der in Wut und Raserei sich verwandelte,
Darüber, daß sie als verschmähte Geliebte
Als Beute dem Feinde gegeben wurde, weshalb sie sich tötete[1]) usw.

4. Hamlets Selbstmord-Monolog.

Wir hätten uns nicht so lange bei der obigen Szene in der «Andromeda» aufgehalten, wenn nicht gerade in diesem Drama auch sonst bemerkenswerte Stellen vorkämen, die lebhaft an das englische Stück erinnern. In erster Linie fallen einige Wendungen in den Selbstgesprächen eines unglücklich liebenden Schäfers, Florido, auf, die sich nur wenig von Hamletschen Aussprüchen unterscheiden. Mag auch jener Monolog Hamlets mehr als ein Ausfluß weltschmerzlicher Stimmung, verursacht durch erschütternde Ereignisse, eine widerwärtige Umgebung und eine besondere Charakteranlage anzusehen sein, sind dagegen die Ergüsse des italienischen Schäfers hervorgerufen durch seine unerwiderte Herzensneigung, so nähern sich doch beide im Ausdruck ihrer geheimsten Empfindungen, ihrer Selbstmordgedanken. Es erscheint deshalb angezeigt, hierauf etwas näher einzugehen.

Wenn Hamlet von den Pfeilen und Schleudern des wütenden Geschickes spricht (*the slings and arrows of outrageous fortune*), sieht sich der Schäfer Florido als Zielscheibe (*bersaglio*) von Fortunens Launen. Nach Hamlet ist der Mensch von einer See von Plagen (*a sea of troubles*) umgeben, der italienische Schäfer glaubt sich von einem Meer von Elend (*un mar di miserie*) bedrängt. Dem Dänenprinzen erscheint es einfach, sich in den gewünschten Ruhestand zu setzen (*make his quietus*) durch einen Nadelstich (*with a bare bodkin*); sein italienisches Ebenbild will der Härte seines Schicksals mit der Spitze des Schwertes (*con la punta d'acuto ferro*) begegnen.

Lähmend für die Ausführung dieses Vorhabens, des Selbstmordes, erscheint Hamlet die Furcht vor dem «Etwas» nach dem Tode (*the dread of something after death*). Der unglückliche Schäfer wünscht, daß ihn in der Unterwelt nicht noch größere Strafen ereilen möchten. Sein hinzugekommener Freund Montano bestärkt ihn geradezu in diesem bangen Zweifel, indem er erklärt,

---

[1]) Ma del suo padre l' improvisa morte,
Per occulta cagion tenuta ascosa,
Accrebbe in lei sospetto, e duolo, e sdegno,
Ch' in furor si converse, e 'n nova rabbia,
Pur come fosse già schermita amante
Data in preda al nemico, onde s' ancise.

daß der Selbstmörder im Jenseits ein härteres Los zu erwarten hat als der gewöhnliche Mörder. «Und wie willst du», so fügt er hinzu, «durch den Tod aus der Sorge herauskommen, wenn du sterbend zu noch größerem Schaden kommst.»

C' hà maggior pena chi se stesso occide,
Che, chi adirato ad altrui da la morte.
Or dunque come vuoi
Per morte uscir d'affanni,
Se tu morendo incorri in maggior danni?

Im englischen Drama wird das Jenseits als «das unentdeckte Land bezeichnet, von des Bezirk kein Wanderer wiederkehrt» (*the undiscover'd country, from whose bourn no traveller returns*); im italienischen Text heißt es, daß die Seele dahin gehe, wo es keine Straße für sie gebe, um in das angsterfüllte Leben zurückzukehren (*Dove non sarà strada per tornar più ne l'angosciosa vita*).

Klingt Hamlets Monolog in einer Klage aus über die allzu große Bedenklichkeit, die «Unternehmungen voll Mark und Nachdruck (*enterprises of great pith and moment*) aus der Bahn lenkt», so wirft sich der Schäfer Florido jammernd seine Unschlüssigkeit vor, das geplante Unternehmen, den Selbstmord, auszuführen.

Und du meine kühne Hand,
Warum zeigst du dich so langsam
Zu einem so hohen Unternehmen, wo es sich um dein Wohl handelt.
(Et tu mano mia ardita
A si *pregiata impresa*, perche lenta
Ti mostri, et per ben tuo?

Die *pregiata impresa* entspricht völlig den *enterprises of great pith and moment*.

Aber schon vorher hat der Schäfer geäußert, daß sein Schwert niemals eine ruhmvollere Tat vollbrächte, als wenn es jetzt seine Brust «öffnete»:

Ah ferro non facesti *impresa* mai,
Onde *potesti gloria* riportare,
Com' hora porterai questo mio petto
Aprendo.

Bei der Übereinstimmung solcher charakteristischer Stellen möchte man beinahe annehmen, daß Shakespeare die «Andromeda» im Urtext oder in einer Übersetzung gekannt habe[1]); freilich darf

[1]) Die von Anders in seinen Shakespeare's Books angegebenen Zitate aus griechischen und lateinischen Schriftstellern kommen hiergegen weniger in Betracht; sie sind erstens zu weit hergeholt und bringen nicht den Hauptgedanken zum Ausdruck, daß die Furcht vor dem «Etwas nach dem Tode» uns zu Feiglingen macht.

dabei die Tatsache nicht außer acht gelassen werden, daß die obigen Stellen sich auch anderswo, d. h. bei italienischen wie auch lateinischen Schriftstellern, nachweisen lassen. Von ersteren kommt besonders G. B. Gelli hier in Betracht, der in seinem 1549 geschriebenen moralphilosophischen Werke «Circe» die in Tiere verwandelten Gefährten des Odysseus auftreten und die Vorzüge des Lebens der Tiere vor dem der Menschen schildern läßt. So sagt unter anderm die Schlange (2. Dialog), daß sich viel mehr Menschen den Tod geben würden, wenn sie nicht die Furcht vor den Strafen in Plutos Reich davor abhielte (*il temer di non andare a peggiore stato per lo spavento che vi hanno messo molti scrivendo di non so che regno di Plutone*). Im 4. Dialog sagt der Bock (*capro*): Eure (der Menschen) Dummheit ist so groß, daß ihr euch auch Gedanken über das macht, was nach dem Tode kommen muß (*che la stoltizia vostra è tanto grande, che voi avete ancora pensiero di quel che ha a seguire dopo la morte*).

Auch Boccaccio in seinem «Labirinto d'Amore» (1354) erwähnt, daß er die Selbstmordgedanken, die ihm wegen verschmähter Liebe gekommen, aufgegeben habe, in der Befürchtung, von einem schlechten Leben zu einem noch schlimmeren zu gelangen (*con una paura di non passare di maluagia vita à peggiore*).

Als eigentlicher Ausgangspunkt vieler Stellen im «Hamlet», besonders auch in dem genannten Monolog, dürften aber die Schriften Senecas, vor allem dessen Briefe anzusehen sein; wir werden sie noch des öfteren zu zitieren haben. Mit Bezug auf den Tod sagt er (im 82. Brief), daß wir uns vor ihm fürchten, weil wir das, was wir hier haben, kennen, von dem aber, wozu wir jenseits gelangen werden, nicht wissen, wie es beschaffen ist, und davor schaudern. Weiter sagt Seneca (in demselben Brief): Unterwirft man sich aber einem Übel aus Furcht vor einem noch schlimmeren, oder aus Hoffnung auf Güter, zu denen zu gelangen es sich der Mühe lohnt, so sind die Urteile des Handelnden in Zwiespalt miteinander; auf der einen Seite fordern sie ihn auf, sein Vorhaben auszuführen, auf der andern ziehen sie zurück und heißen ihn die verdächtige und gefährliche Sache fliehen; so wird er also nach verschiedenen Seiten hingezogen, und wenn das ist, so ist sein Ruhm dahin[1]).

[1]) Illa quoque res morti nos alienat, quod haec iam novimus, illa, ad quae transituri sumus, nescimus, qualia sint, et horremus ignota . . . Ubi autem ad malum acceditur aut peiorum metu aut spe bonorum, ad quae pervenire tanti sit devorata unius mali patientia, dissident inter se iudicia

Die Aufzählung von Ungerechtigkeiten und Härten des Schicksals, unter denen jeder Mensch zu leiden hat und die den Tod als wünschenswert erscheinen lassen, fehlt in den bisher erwähnten und hierher gehörigen Texten; dafür begegnet uns eine solche in der schon zitierten «Euteria», denn im 2. Akt sagt hier der Chor:

. . . . . .

Betrug verfälscht die Wahrheit.
Es drückt des Weisen Rücken der Narr und Eitle.
Die Tugend liegt darnieder, es herrscht das unsinnige Laster.
Es verachtet aufgeblasener Hochmut die reine Demut.
Vor dem Gottlosen ist die Frömmigkeit nicht sicher.
Es macht sich zum Herrn über eines andern Reich
Ein gemeiner Knecht und stürzt seinen König.

. . . . . .

Nicht mehr lebt frische Hoffnung,
Grausamkeit ertötet alles, und blinde Raserei.
Es erhält für Wohltun der Gerechte und Weise
Bösen Lohn: und wer voller Fehler ist,
Hat Lob zum Lohn, und ist der Sorgen ledig [1]).

Von lateinischen Schriften ließe sich noch eine Stelle aus Petrarcas (1. Dialog) «De contemptu mundi» anführen: *Cogita quantum illa tibi nocuerit animo, corpori, fortunae, cogita illusus, quoties contemptus, quoties neglectus sis etc.*

Nachträglich wollen wir noch bemerken, daß der Gegensatz von «Sein» und «Nichtsein» sich nirgends so scharf ausgedrückt findet als bei Calderon, und zwar in dessen «Afectos de odio y

---

facientis: hinc est, quod iubeat proposita perficere, illinc, quod retrahat et ab re suspecta ac periculosa fuget. igitur in diversa distrahitur: si hoc est, perit gloria.

[1]) Frode confunde il vero.
Preme del Savio il dorso il Folle, e Vano:
Giace virtù, domina il vitio insano.
Sprezza gonfia superbia humiltà pura.
Dallo empio la pietà non è sicura.
Fassi del Regno altrui spesso Tiranno
Vil servo, e 'l suo Re perde,

. . . . . .

Non è più speme verde,
Crudeltà uccide il tutto, e rabbia ardente.
Porta del bene oprar Giusto, e Prudente
Iniquo premio: e chi di errori è carco
Lode hà per merto, et è di pene scarco.

amor». Darin sagt Casimir zu Auristela: *La extraña duda* (*ay Auristella bella*) *de ser y no ser*[1]).

[1]) An den Monolog «Sein oder Nichtsein» erinnert der Anfang einer Stelle in G. Rucellais *Oreste* (1520), einem Drama ohne Akte und Szenen:

Poichè, venuta è l'ora, che pon fine	Da die Stunde gekommen ist, welche ein Ende macht
A l'aspro travagliar di questa vita	Der herben Mühe dieses Lebens
. . . . .	. . . . .
Qual sia *meglio*, ora *la vita*, o *la morte*,	Was besser ist, das Leben oder der Tod,
Sallo quel, che l'eterna legge ha posto.	Weiß der, welcher das ewige Gesetz aufgestellt hat.

Aus rein technischen Gründen lassen wir gleich hier einige andere Parallelen zu Hamlet'schen Aussprüchen folgen.

Aus Tassos Trauerspiel *Torrismondo*, das wir schon zitierten, läßt sich noch die Stelle (aus dem 2. Akt, 2. Sz.) anführen:

O maculata conscienza, or come	O beflecktes Gewissen, wie mich
Mi *trafigge ogni detto*! usw.	Jetzt jedes Wort durchbohrt! usw.

Vgl. hiermit Hamlets Worte (IV, 4): «Wie jeder Anlaß mich verklagt!»

Wie Hamlet eine Rächeraufgabe zu vollbringen hat, so auch Ninus in der *Semiramide* (1593) des M. Manfredi; jener hat einen Vater zu rächen, dieser nicht nur seinen Vater, sondern auch seine Frau und Kinder an der grausamen Mutter. Beide machen sich Vorwürfe wegen ihrer Bedenklichkeit und Zaghaftigkeit. So sagt Nino im 4. Akt, 3. Sz.:

O vilissimo Nino, ancor ti fermi,	O, feigster Nino, noch hältst du inne,
Nè t'ha ucciso il dolore, et non t'affretti	Hat dich nicht der Schmerz getötet und beeilst du dich nicht
A far vendetta di sì fiero oltraggio?	Für so grausamen Frevel Rache zu nehmen?
. . . . .	. . . . .
Qual più bella cagion può darti il Cielo	Welch schönere Gelegenheit kann dir der Himmel geben
Da superar la scelerata voglia	Den verbrecherischen Willen derjenigen zu überwinden,
Di lei, che dice esser tua madre etc.	Die sich deine Mutter nennt usw.
. . . . .	. . . . .
Osa pure, osa Nino etc.	Wage es doch, wage es, Nino usw.

Hamlets Worte «Jetzt könnt' ichs tun» und «O welch ein Schurke bin ich» entfernen sich nicht allzusehr inhaltlich und formell von der oben zitierten Stelle. Ferner sagt Nino (Akt 5, Sz. 2):

Adunque io sono, . . . o padre,	Daher bin ich . . . o Vater,
Sogetto a tanto danno, a tanto scorno,	Ausgesetzt so großem Schaden, so großem Schimpf
. . . . .	. . . . .
Ove rapir mi sento? e chi m' affligge?	Wohin fühle ich getrieben? Und wer betrübt mich?
Chi mi sbatte così? chi mi *tormenta*?	Wer schlägt mich so? Wer quält mich?
Onde mi parto?	Wohin gehe ich?

5. Lehrhafte Züge in «Hamlet».

Erstaunt wird man sich beim Lesen dieser Überschrift fragen: wo sollen diese lehrhaften Züge in unserem zwar tief philosophischen, keineswegs aber schulmeisternden Drama enthalten sein? Und doch wird man bei näherer Prüfung gewisse belehrende und ermahnende Gedanken darin zugeben müssen. Man denke hierbei nur an die Abschiedsworte des Polonius an seinen Sohn, dessen übereifrige Sittenpredigt an seine Schwester und schließlich auch Hamlets Ansprache an die Schauspieler.

Alle diese lehrhaften Tendenzen haben wiederum auffallende Parallelen in der italienischen Literatur. Dort ist es namentlich ein weltbekanntes Werk, der «Galateo, overo de costumi» des Giovanni de la Casa (etwa 1555 vollendet), das Shakespeare vorgelegen haben könnte[1]).

Das Werk hat seinen Namen von einem ehrwürdigen Manne, Galateo, der einem Jüngling Lehren erteilt, und zwar weniger über sittenreinen Lebenswandel als vielmehr über feine Umgangsformen; er legt seinem Zögling ans Herz, alle häßlichen, Ohr und Auge beleidigenden Handlungen zu vermeiden, dagegen überall ein gefälliges Wesen, ein dem Stande entsprechendes würdiges Auftreten an den Tag zu legen.

Hierbei fallen einem unwillkürlich Hamlet's Worte (II, 2) ein: «Wer nennt mich Schelm? Bricht mir der Kopf entzwei?» usw.

Im gleichen Monolog äußert sich Hamlet über die Darstellung des Spielers, der sich so in seine Rolle vertieft hat, daß ihm Tränen, Bestürzung, gebrochene Stimme zu Gebote stehen. Dieselbe Darstellungskunst rühmt der schon genannte Dichter G. G. Cintio von dem Schauspieler Flaminio, dem er bei seiner Ermordung (1543) folgenden Nachruf widmet: . . . «Povero figluolo, quanto volontieri si era egli dato a rappresentare la reine Altile! Quanto gentilmente esprimava egli quelle passioni e quegli affetti reali, quanto faceva egli con la sua grazia parer vere quelle lagrime e que' sospiri che fingeva quella reina! (Armer Sohn, wie gern hatte er sich dazu hingegeben, die Königin Altile zu spielen! Wie hübsch drückte er jene Leiden und jene Leidenschaften aus, wie wahr ließ er jene Seufzer und jene Tränen erscheinen, wenn er jene Königin darstellte!) Gleiches Lob spendet er dem Schauspieler Giulio Ponzio Ponzori, dem er seinen bekannten Aufsatz über die Komödien und Tragödien widmete und der seine Orbecche, die Hauptperson in seinem Trauerspiel gleichen Namens, mit großer Meisterschaft darstellte.

Von der Darstellungskunst des Verato, auf dessen Tod Tasso ein so warmempfundenes Gedicht verfaßt hat, werden wir weiter unten sprechen.

[1]) Vielleicht in einer französischen Übersetzung, z. B. des J. de Tournes, oder einer lateinischen des N. Chytraeus.

Tritt bei Shakespeare, namentlich in Hamlets Ansprache an die Schauspieler, vielleicht mehr ein künstlerisches Interesse hervor, so macht sich bei dem Südländer mehr ein allgemeiner konventioneller Zug bemerkbar; diesem ist das Maßhalten in Worten und Bewegungen nicht nur eine notwendige Voraussetzung für den auftretenden Künstler, sondern eine für jeden gebildeten Menschen durchaus selbstverständliche Forderung.

Bezeichnend für das Verhältnis der beiden Werke zueinander ist die Übereinstimmung nicht nur einzelner Gedanken, sondern auch verschiedener charakteristischer Ausdrücke.

So beginnt Hamlet seine berühmte Ansprache an die Schauspieler mit den Worten: «Seid so gut und haltet die Rede, wie ich sie euch sage, leicht von der Zunge weg (*trippingly on the tongue*); aber wenn ihr den Mund so voll nehmt, wie viele unserer Schauspieler, so möchte ich meine Verse ebenso gern von dem Ausrufer (*town-crier*) hören».

Dementsprechend sagt der Italiener: «Es ist nicht gut, die Stimme wie ein Ausrufer (*banditore*) zu erheben, aber auch nicht so leise zu sprechen, daß es niemand versteht[1]).»

Weiter verlangt er, daß man die Buchstaben und Silben nicht zerkauen, noch verschlucken, noch endlich miteinander zusammenziehen, sondern mit ansprechender Weichheit aussprechen solle[2]). Der von G. della Casa gebrauchte Ausdruck *masticare* zerkauen dürfte dem englischen *to mouth* vollständig entsprechen.

Hamlet tadelt scharf die unschönen Gesten der Schauspieler, das «Durchsägen» der Luft mit den Händen. Gegen diese Unsitte wendet sich auch der Italiener. «Auch darf man die Hände nicht herabhängen lassen, noch die Arme werfen und schleudern, als ob es schiene, der Mensch säe Getreide auf dem Felde[3]).» Das italienische *seminare*, säen, drückt die gleiche schleudernde Bewegung der Arme aus wie das englische *saw* = sägen; oder sollte es sich im Englischen gar um eine Verwechslung von *saw* = sägen mit *sow* = säen handeln? Wie Hamlet «Mäßigung im Strom der Leidenschaft» vom Schauspieler verlangt, so fordert auch der Italiener «*misura*» in allen

---

[1]) Non ista bene alzar la voce a guisa di banditore, ne anche si dee favellare si piano etc., p. 324.

[2]) Et se tu proferirai le lettere et le sillabe con una convenevole dolcezza . . ., ne anche le *masticherai*, ne inghiottirai le appicate etc. p. 332.

[3]) Ne le mani si vogliono tenere spenzolate, ne scagliare le braccia: ne gittarle, si che paia che l'huom semini le biade nel campo.

Handlungen: «Es geziemt wohlerzogenen Leuten, Rücksicht zu nehmen auf dieses Maßhalten, das ich dir gesagt habe, im Gehen, Stehen, Sitzen, in den Handlungen, in den Worten[1]).»

Den Dänenprinzen ärgert es ferner in der Seele, «eine Leidenschaft in Fetzen zu zerreißen», das Bramarbasieren (*the o'erdoing Termagant*) auf der Bühne, ihm kommt es auf das Anpassen der Handlung an das Wort und umgekehrt des Wortes an die Handlung an.

Der Italiener warnt gleichfalls vor dem prunkhaften Reden (*favellar pomposo*, p. 328); die Worte sollen vielmehr die Sitten und Gebräuche, die Handlungen derjenigen widerspiegeln, von denen gesprochen wird[2]). Auch jenes Übertreiben im Spaßmachen, jene Unsitte, selbst zu lachen, um eine Menge alberner Zuschauer (*barren spectators*) zum Lachen zu bringen, wird im italienischen Text gemißbilligt: «Auch darfst du nicht, um andere lachen zu machen, unpassende Worte sagen oder gemeine Handlungen verrichten, indem du das Gesicht verziehst, denn niemand darf, um andern zu gefallen, sich gemein machen usw.[3]). An einer anderen Stelle verbietet der italienische Erzieher seinem Zögling, über seine eigenen Späße zu lachen[4]).»

Aber nicht nur ein maßvolles, dem Inhalt der Rede angepaßtes Sprechen verlangen beide Verfasser, sondern vor allem auch ein deutliches, wohlklingendes; sagt doch Hamlet (II, 2) zu einem der Schauspieler: «Du wirst doch hoffentlich nicht in den Bart murmeln, und zu einer Schauspielerin (d. h. einem Knaben): «Gebe Gott, daß euere Stimme nicht wie ein abgenutztes Goldstück den hellen Klang verloren haben mag.» Man vergleiche damit, was der Italiener verlangt: «Die Stimme darf nicht rauh noch scharf sein»[5]), und an einer Stelle, die wir schon zitierten: «Wenn du die Buchstaben und Silben mit anmutender Lieblichkeit aussprichst usw., dann wird dein Vortrag gern gehört.»

---

[1]) Conviensi adunque alle costumate persone haver risguardo à questa *misura*, che io ti ho detto, nello andare, nello stare, nel sedere, ne gli atti . . . et ne le parole.

[2]) p. 272: . . . ma nel favellar di steso e continuato: il quale vuole esser ordinato e bene expresso et rappresentante i modi, le usanze, gli atti etc. di coloro, de quali si parla.

[3]) p. 268. Ne per far ridere altrui si vuol dire parole, no fare atti vili, storcendo il viso, et contrafacendosi; che niuno dee, per piacere altrui, avilire se medesimo etc.

[4]) p. 452. Ne de tuoi medesimi motti voglio che tu ti rida.

[5]) p. 322. La voce non vuole esser ne roca, ne aspera.

Es ist selbstverständlich, daß diese Lehren in einem so weitverbreiteten Werke wie dem Galateo Aufnahme in spätere Schriften ähnlicher Art gefunden haben. Hierher rechnen wir Stef. Guazzos «La civil conversatione» (1579), wo im 2. Buch geradezu auf den Galateo hingewiesen wird.

Von ungleich größerer Bedeutung als Guazzos Werk sind die entsprechenden Stellen in einer in gewisser Hinsicht klassischen italienischen Schöpfung, nämlich dem «Hofmann» (Cortegiano, 1528) des B. Castiglione[1]). Im 1. Buch verlangt der Verfasser, daß der Hofmann beim Sprechen eine gute Stimme habe, nicht zu schwach (*sottile*) oder weich (*molle*), aber auch nicht scharf (*austera*) und abstoßend (*orrida*), sondern wohltönend, klar, lieblich, mit passenden Gesten. «Diese bestehen», sagt Castiglione, «in gewissen Bewegungen des ganzen Körpers, nicht gesucht und heftig, sondern maßvoll und mit geziemendem Gesichtsausdruck» usw.

Im 2. Buch eifert Castiglione ebenfalls gegen den Gebrauch schmutziger Worte oder absichtlicher Verzerrungen des Gesichts, um andere Leute zum Lachen zu bringen.

Indem wir nunmehr den «Hofmann» verlassen, den wir noch bei anderen Gelegenheiten zu erwähnen haben werden, kommen wir auf ein anderes hochwichtiges Werk zu sprechen; es sind die «Ragionamenti de' romanzi, delle comedie e delle tragedie» (um 1550?) des Giraldi Cintio, dessen «Hecatomiti» ein bedeutendes Quellenmaterial für Shakespeare enthalten. Diese «Ragionamenti» bringen vor allem wertvolle Ratschläge für die Aufführung von Trauer- und Lustspielen und sind in der Feinheit und Wahrheit ihrer Ausführungen unübertrefflich. So sagt Giraldi z. B.[2]), daß man bei Darstellung des Komischen nicht das Lachen voranstellen, im Tragischen nicht das Klagen als Endzweck hinstellen soll. «Ich sehe heutzutage einige, die, so oft sie das Lachen auf der Bühne erregt haben, dies mit unschicklichen, schmutzigen Manieren, mit frechen Sachen, mit unziemlichen Handlungen und Worten tun,

---

[1]) Dieses Werk ist also früher als der Galateo verfaßt worden. Shakespeare konnte es in der englischen Übersetzung von Hoby, 1561, lesen.

[2]) p. 114 (Ausgabe Daelli, Mailand 1864). Nella qual cosa è da avvertire che il comico non si metta il riso innanzi, e il tragico il pianto per suo fine. . . . Veggio io alcuni a' nostri tempi . . . che qualcunque volta hanno mosso riso nella scena, quantunque ciò facciano con modi sconci e sozzi, con cose impertinenti, con atti e parole disoneste et con altre non convenovoli maniere, degne piuttosto di ubbriachi e di tavernieri e d'infami persone . . .

die eher Trunkenbolden, Schankwirten und ehrlosen Leuten angemessen sind.» —

Weiter sagt der Verfasser: «Und wenn mit rauher, scharfer und mißtönender Stimme die ergreifenden Stellen ausgesprochen werden, so wird er (der Schauspieler) die Ohren der Zuhörer eher beleidigen als diese zu Mitleid bewegen[1])».

Als letzte der treffenden Bemerkungen wollen wir noch die folgende herausziehen, weil sie ebenfalls an die Shakespeareschen Ansichten erinnert: «Daraus ersieht man, daß diejenigen, welche heutigestages Possenreißer und andere alberne Personen auftreten lassen, um Gelächter zu erregen, weit von dem entfernt sind, was für das regelrechte Lustspiel paßt, und daß sie mehr dem gemeinen Volk als den urteilsfähigen Leuten zu gefallen suchen[2])».

Der eigentliche Schöpfer solcher Gedanken scheint auch hier wieder Seneca zu sein, der in seinem 40. Brief ein ähnliches Thema behandelt und u. a. folgenden Ausspruch tut: «Glaube mir daher, jene reißende und überströmende Gewalt der Rede paßt besser für einen Marktschreier als für den, der eine große und ernste Sache behandelt[3]).»

Wie nicht anders zu erwarten, nehmen in den italienischen Werken die Anweisungen über passende Kleidung und Umgangsformen, sowie über die Mäßigkeit im Essen und Trinken eine breite Stelle ein. Hierin ist der «Cortegiano» fast ebenso reichhaltig als der «Galateo».

Fangen wir z. B. mit den Abschiedsworten des Polonius (A. 1, Sz. 3) an:

> Die Kleidung kostbar, wie's der Beutel kann,
> Doch nicht ins Grillenhafte, reich, nicht bunt . . .

Vergleichen wir damit folgende Stellen aus dem «Galateo»: «Es soll jeder gut gekleidet sein, entsprechend seiner Stellung und seinem Alter»[4]), und weiter: «Es geziemt sich, daß deine Kleidung

[1]) Se con voce cruda, aspera e spiacevole saranno espresse le parti affettuose, offenderà piuttosto gli orechi degli ascoltanti, che lor mova a compassione.

[2]) Daonde si vede che questi che à nostri tempi introducono e zanni ed altre sciocche persone per mover risa, sono lontani da quello che alla regolata comedia si conviene, e cercano di piacere più che à giudiziosi alla vil plebe etc.

[3]) Sic itaque habe, istam vim dicendi rapidam atque abundantem aptiorem esse circulanti quam agenti in rem magnam ac seriam docentique.

[4]) Ben vestito dee andar ciascuno, secundo sua conditione, et secundo sua età. (p. 72).

dem Brauche anderer Leute deiner Zeit oder deiner Stellung entspreche[1]). Was Castiglione anlangt, so will er in seinem «Cortegiano» keine bestimmten Lehren über die Kleidung geben, höchstens die (p. 109), daß sich jeder gebildete Mann in seinem Äußeren dem der meisten anderen Leute anpasse, außerdem hat er eine Vorliebe für schwarze oder doch wenigstens dunkle Kleidung (p. 110: *Però parmi che maggior grazzia abbia nei vestimenti il color nero, che alcun altro; e se pur non è nero, che almen tenda al oscuro*). Ein besonderer Hinweis auf Hamlets Vorliebe für schwarze Kleidung erscheint uns überflüssig, da diese infolge seiner Trauer um den Vater bedingt ist.

Ziemlich unvermittelt findet sich im «Hamlet» (in A. IV, Sz. 7) die Bemerkung des Königs, daß leichte, lose Tracht nicht minder der Jugend zieme als dem gesetzten Alter Pelz und Mantel. Hiermit läßt sich eigentlich nur eine Stelle im «Cortegiano» (Buch 2) vergleichen, wo gewissen alten Leuten nachgesagt wird, daß sie es tadeln, wenn junge Leute Pelze, lange Kleider, Barette trügen, wofern sie nicht wenigstens 18 Jahre alt seien (*dicono, non convenirsi ai giovani . . . portar fodere di pelle etc.*)

Zu Polonius' ferneren Ratschlägen an seinen Sohn, nämlich leutselig, aber nicht gemein zu sein, findet sich bei G. della Casa eine entsprechende Stelle (S. 100): «Man darf nicht bäurisch (*rustico*) sein, noch wunderlich (*strano*), sondern gefällig (*piacevole*) und leutselig (*domestico*)». Die Warnung des alten Höflings vor Unbekannten findet sich sowohl im Cortegiano (*Però gran riguardo credo che si convenga aver nel cominciar queste amicizie*) wie auch in dem «Zodiacus vitae» des Palingerius Stellatus (4. Buch):

> . . . Raros tibi quaere sodales,
> Paucos atque bonos tibi delige, cum quibus aevum
> Ducere securus valeas et lite remota.
> . . . . . .
> Sed tamen in primis est utile, conversari
> Raro, vel nunquam cum multis, si tibi cordi est
> Vitare insanas lites, pacemque tueri.
> . . . . . .
> In primis studeas moderamina ponere linguae
> Et cave quid dicas, semperque libentius audi,
> Raro autem loquere[2]).

[1]) I tuoi panni convien che siano secundo il costume de gli altri di tuo tempo, o di tua conditione.

[2]) Auch in Senecas 3. Brief wird vor übereiltem Eingang von Freundschaften gewarnt.

Hamlets Eifern gegen das schwindelköpfige Zechen (*heavy headed revel*) hat im Italienischen viel Analoges; wir können aus der Fülle des zu Gebote stehenden Materials nur Weniges herausgreifen: Im «Cortegiano» heißt es (p. 121): «Ich will nicht umständlich bekannte Dinge erwähnen, wie die, daß der Hofmann sich nicht zur Aufgabe mache, ein großer Esser und Trinker zu sein usw.»

Im 3. Buch der bereits zitierten «Circe» des Gelli sagt der Hase zu Ulysses: «Es finden sich Leute, die sich betrinken und das Licht der Vernunft verlieren, so sehr, daß sie die Ehre, das eigene Wohl, ihren Besitz usw. vergessen».

Erwähnen wir zum Schlusse aus dem 3. Buch des «Zodiacus vitae» die folgende Stelle:

Gula, hac nil est obscoenius, et nil
Quod naturae hominis magis adversetur et obsit etc.

6. Andere philosophisch-moralische Aussprüche Hamlets.

In seinem ersten Selbstgespräch (I, 2) bezeichnet Hamlet den Selbstmord geradezu als eine Auflehnung gegen Gott («Hätte nicht der Ewige sein Gebot gerichtet gegen Selbstmord»). Auch der oben zitierte Stellatus sagt in seinem «Zodiacus» (lib. 6): «Wenn nicht die Religion dagegen (gegen den Selbstmord) wäre, die Gesetze Platons und Gott, so möchte ich raten, das Leben aufzugeben»:

Quod nisi religio obstaret legesque Platonis
Et Deus, hortarer, te ultro dimittere vitam.

Hamlet vergleicht die Welt mit einem wüsten Garten, der in Samen aufschießt, in dem verworfenes Unkraut gedeiht. Ähnlich sagt der scharfe italienische Satiriker Vinciguerra († 1502 in Venedig) in seiner 4. Satire: «Die Welt ist eine Wiese voll unnützer Kräuter» (*il mondo è un prato pien di inutil herbe*). Doni in seiner «Zucca» (1552), einer Sammlung von Novellen und Sentenzen, nennt die Welt einen Garten mit stinkenden Blumen (*orto di puzzolenti fiori*). Hamlet nimmt den oben erwähnten Gedanken wieder auf in seinem Zwiegespräch mit Rosenkranz und Güldenstern (II, 2), indem er die Luft, das Firmament mit einem Pesthaufen von Dünsten vergleicht. Nicht weit entfernt sich davon die Ansicht Donis, der die Welt mit ihren Genüssen ein Gemisch von Kot und Staub nennt (*un mescuglio di fango e di polvere*). An einer anderen Stelle glaubt Doni, wenn er seine Augen vom Himmel und den Sternen auf die Erde niedergleiten läßt, sich in den irdischen

Kot, in ein dunkles und schmutziges Zentrum versetzt zu sehen (*nella mondana feccia, in uno scuro et fangoso centro*; Zucca, «della pittura del' huomo»).

Voll Bitterkeit ist Hamlets Urteil über die schwache, wankelmütige Natur des Weibes, insbesondere die seiner Mutter, die nach kaum zwei Monaten sich in «ein blutschänderisches Bett» gestürzt habe: «Schwachheit, dein Nam' ist Weib». Wie ähnlich ist hiermit eine Stelle in der «Euteria» (1588) des P. Bozzi, in der der Geist des Königs Lisanio Rache fordert für den Wortbruch seines ehemaligen Weibes, der Euteria, die entgegen ihrem Versprechen sich zum zweiten Male vermählt habe! «Kaum war ich», so sagt der Geist, «in der Blüte meiner Jahre hinweggerafft, so schwur sie, indem sie die Hände rang und die Haare ausriß, auf meinem Totenbette Witwe zu bleiben und sich von jedem Umgang mit Menschen zurückzuziehen[1]). Aber kurz nachdem der Erde meine Gebeine übergeben waren, suchte sie am Hofe ihres Vaters einen Geliebten, den elendesten Günstling, in dessen Umarmung sie ihren Schmerz vergessen hat». So sieht man also, das sind die eigenen Worte des Geistes, «daß es unter dem Mond kein wankelmütigeres, leichtfertigeres Wesen gibt als das Weib.»

Man sieht also wieder, daß sich auch zu dem ersten Hamlet-Monolog (I, 2) entsprechende Stellen bei italienischen Schriftstellern nachweisen lassen, doch ist die Liste dieser Übereinstimmungen damit keineswegs noch erschöpft.

Im 3. Akt., 1. Sz. wiederholt Hamlet Ophelien gegenüber seine

[1])

Ma la Parcha crudel, che de mortali
Con la falce fatal tronca le vite;
Di tanta nostra givia invidiosa
Troncò del viver mio tosto lo stame
Nel più vago fiorir de gli anni miei.

. . . . . .

Da ogni consortio human volea ritrarsi:
Man non si tosto alla gran madre antica
Rendei la spoglia, dopo 'l passo estremo
Che l'impudica, e temeraria donna
A pena gionta alle paterne case,
Larga copia di se fè a novo amante.
Il più abietto, il più vil di quella corte:
E con lui parte l' allegrezza, e 'l bene.

. . . . . .

Che non dovesse più giongersi ad altri:
Tanto più, che sedendo in su la sponda
Del letto mio, prendendo la mia mano
Gelata lacrimando mi promise
Voler per l'avvenir vedova e sola
Menar sua vita in qualche chiusa stanza.

Il gaudio, le delitie, e i bacci
In somma
Morta è meco al dolore . . .

. . . . . .

Hor vedi se fidar si può di Donna
Di cui cosa non è sotta la Luna
Ch' instabile sia piu, sia piu leggiera.

ungünstigen Ansichten über die Frauen, die ihre Gesichter bemalten, umhertrippelten und sich unwissend stellten.

Abgesehen von ähnlichen Vorwürfen, die z. B. der Satyr in Guarinis «Pastor fido» gegen die Frauen[1]) schleudert, oder in Borghinis «Diana pietosa» (1586) der Schäfer Ismenio ausspricht (II, 1), sind besonders in den Satiren des öfters schon genannten Vinciguerra gleiche scharf tadelnde Worte über die Sitten der Frauen nachweisbar. In der 5. Satire verargt er es dem *huomo letterato* geradezu, eine Frau zu nehmen, und in der 6. Satire gibt Vinciguerra Mahnungen zur Erhaltung der Jungfräulichkeit (*virginità*).

Auch die Gebrechen des Greisenalters finden bei Hamlet keinen nachsichtigen Richter: Zäher Ambra und Harz tröffe aus den Augen alter Männer, sie hätten einen überflüssigen Mangel an Witz usw. (II, 2). Vinciguerra, der recht wohl «der satirische Schuft» sein könnte, äußert sich ähnlich: «Wenn ich das letzte, traurige Alter ansehe, gebeugt, krank, schwarzgelb und mißgestaltet[2])». Auch Doni spricht in seiner «Zucca» (1551) von den welken Kräften (*forze languide*), runzeligem Fleisch (*carni agrinzate*), zahnlosen Mündern (*bocche senza denti*), verunstalteten Gesichtern (*fazzie contrafatte*) der Greise. Besonders wäre hier noch eine Stelle in dem Buche «De contemptu mundi» des Papstes Innocenz III. zu erwähnen, wo z. B. von der Schwäche des Geistes, den runzeligen Gesichtern, den trüben Augen und triefenden Nasen usw. der alten Männer gesprochen wird[3]).

Es erübrigt noch, auf einige Stellen in Senecas Briefen als Seitenstücke zu Aussprüchen Hamlets hinzuweisen. Im 91. Brief sagt der römische Weltweise: «Nichts darf uns unerwartet treffen[4])»,

[1]) Besonders gegen die Schäferin Corisca I, 5. Auch in den «Sospetti» des P. Lupi (1589) wendet sich der Schäfer Selvaggio scharf gegen die liebestolle Galatea:

Wer für Euch schmachtet und von Euch
Trost (conforto) zu erhalten hofft, der täuscht sich.
Denn unter Euren vergänglichen Reizen (fragili bellezze) spinnt Ihr
Tausend schlimme Ränke und Verrätereien usw.

[2]) Quando l'ultima età trista contempio
Curva, morbosa, livida et disforme. (4. Sat.).

[3]) Si quis autem ad senectutem processit, statim cor ejus affligitur, et caput concubitur, *languet spiritus*, et foetet anhelitus, *facies rugatur* et statua curvatur, caligantur oculi, vacillant articuli, nares effluunt. . . . Senex facile provocatur . . . , cito credit, . . . tristis et querulus, velox ad loquendum etc.

[4]) Ideo nihil nobis inprovisum esse debet. Praeparetur animus contra omnia. . . . deinde iniquum est queri de eo quod uni accidit omnibus restat. Auch im Dialog »De consolatione« I heißt es ähnlich: Maximum solatium est cogitare id sibi accidisse, quod ante se passi sunt omnes omnesque passuri.

und im 107. Brief: «Die Seele bereite sich gegen alles vor.»[1]) Wer denkt hierbei nicht an die Worte: «In Bereitschaft sein ist alles» (V, 2). Hierher paßt schließlich auch ein Satz im 99. Brief Senecas: «. . . sodann ist es unbillig, über etwas zu klagen, was einem begegnet ist und allen vorbehalten bleibt.» Freilich erinnert diese Stelle gerade wie auch die folgende (im 77. Brief): «Auf diese Bedingung (Sterben) bist du geboren, dies widerfuhr deinem Vater, dies deiner Mutter, dies deinen Ahnen usw.» mehr an des Königs Worte (I, 2):

. . . . . vor der Vernunft
Höchst töricht, deren allgemeine Predigt
Der Väter Tod ist, und die immer rief
Vom ersten Leichnam bis zum heut verstorbnen
«Dies muß so sein«.

7. Politische Gedanken in «Hamlet».

Hier wären vor allem des Königs Worte (IV, 5) anzuführen, daß solche Göttlichkeit einen Herrscher schirme, daß selbst Verrat von seinem Willen absteht. Macchiavelli bringt in seinen «Discorsi» (3. Buch, 6. Kap.) einen ähnlichen Gedanken zum Ausdruck. So groß ist das Ansehen und die Ehrfurcht, die aus der Anwesenheit eines Fürsten entspringt, daß es ihm ein leichtes ist, den Vollzieher (eines verräterischen Anschlags) entweder zu besänftigen oder zu erschrecken[2]).

Die Worte des Rosenkranz (III, 3): «Kein König seufzte je allein und ohn' ein allgemeines Weh» haben ihr Seitenstück in einer Stelle der «Euteria» (Akt II):

Die Herrscher sind wie unter den Gliedern das Haupt,
Denn wenn es schwach ist, sind auch die Glieder
Schwach und traurig usw.[3]).

8. Sonstige Parallelen.

a) Das Gedicht Hamlets:

Zweifle an der Sterne Klarheit,
Zweifle an der Sonne Licht,

---

[1]) Ähnlich auch Petrarca in De contemptu mundi, Dial. 3: Non curandum sanandumque, sed praeparandum dixi animum.

[2]) È tanta la maiestà e la riverenza che si tira dietro la presenza d'un Principe ch'egli è facil cosa, ò che mitighi, ò ch'egli sbigottisca uno esecutore.

[3]) Sono i Signori come fra membri il Capo:
Che s'ei languido giace: i membri ancora
Tutti languidi, e mesti se ne stanno.

Zweifle, ob lügen kann die Wahrheit,
Nur an meiner Liebe nicht.

erinnert an die Worte des Arcadio in der oben schon genannten «Andromeda» (I, 2):

Du wirst meiner Herrin sagen, daß bevor
Ich aufhören werde, sie zu lieben,
Ich tausendfachen Tod erleiden möchte; eher wird
Die Sonne ihr Licht, das Feuer die Hitze verlieren,
Ehe diesen Augen eine andere Nymphe gefallen soll[1]).

b) Jene bemerkenswerte Stelle, wo Hamlet in einer geradezu unverständlichen Unentschlossenheit vor der Ausführung seines langgenährten Racheplans, der Tötung des betenden Königs, des erwiesenen Schurken, zurückschaudert, könnte wohl durch einen Monolog im «Pastor fido» des Guarini angeregt worden sein.

Hamlet III, 3: Jetzt könnt ich's tun, bequem; jetzt, da er betet;
Jetzt will ich's tun — und so geht er gen Himmel usw.

Auch der Schäfer Mirtillo (III, 8) äußert endlose Bedenken gegen die Tötung seines Feindes und Nebenbuhlers:

Aber wie? soll ich ohne Rache sterben?
Ich werde zuerst den töten, der mir den Tod gibt.
. . . . . .
Es weiche der Schmerz der Rache,
Das Mitleid dem Haß (sdegno).
Aber wird es nicht eine Gemeinheit sein,
Einen anderen im Verborgenen zu erschlagen?
. . . . . .
Es sterbe also der schlechte Ehebrecher,
Der ihr die Ehre und mir das Leben raubt.
Aber wenn ich ihn hier töte, wird nicht das Blut
Der klare Beweis für die Tat sein? Was fürchte ich aber
Die Todesstrafe, wenn ich zu sterben wünsche?
Aber der bekannt gewordene Mord wird
Die Ursache aufdecken usw.

Wir könnten hier auch den Monolog des Coridone im gleichen Drama zitieren, der ebenfalls vor lauter Bedenklichkeiten nicht zur Ausführung seiner Rachegedanken schreitet: man mag sich noch so sehr gegen eine Gleichsetzung der Hamlet-Natur mit einer verliebten Schäfergestalt sträuben, in der Neigung zur Reflexion

[1]) Dirai à la mia donna, che più tosto
Che mai cessar d'amarla sosterrei
Ben mille morti: che più tosto 'l sole
Perderà 'l lume, e 'l foco 'l grand ardore,
Ch'a quest' occhi altra Ninfa piacer posse.

und in der Furcht vor dem entscheidenden Schritt stimmen sie völlig überein. «Hans der Träumer», wie sich Hamlet selbst nennt, «der stumpfe, mattherz'ge Wicht», ist eine Schöpfung der Schäferpoesie, die solche reflektierende, unentschlossene Gestalten liebt, in dem eigentlichen Trauerspiel mutet uns eine solche Natur fremdartig an.

c) Zu Hamlets Anrede an Yoricks Schädel findet sich in den «Rime» des Torquato Tasso ein Analogon, nämlich in dem Gedicht auf den Schauspieler Verato:

Hier liegt Verato, der in königlichem Gewand
Oder in niederem Kleid eingehüllt
. . . immer Dano oder Thieste glich.
Wenn er klagte, dann erklangen traurige
Todesklagen, dann weinte das dicht gedrängte Volk.
. . . . . .
Wenn er lachte, dann lachten die schönen Theater
Über die Scherze und Streiche
Und bewunderten den Meister und die Kunst[1]).

d) Zum Schlusse mögen noch die letzten Worte Hamlets, die dieser an Horatio richtet, mit denen des sterbenden Königs Filarco in der so oft erwähnten «Euteria» verglichen werden:

Hamlet: Wenn du mich je in deinem Herzen trugest,
Verbanne noch dich von der Seligkeit usw.
. . . . . .
Filarco: Du treuer Berater, bei jener Treue,
Die ich schon so viele Jahre in dir erkannt; und bei der Liebe,
Die du zu mir gehegt, bei diesem letzten Schritt
Wolle mich nicht ohne deine Hilfe lassen.
. . . . . .
Hernach wirst für die Geschäfte dieses Reichs
Sorgen und für einen andern, glücklichen Nachfolger[2]).

---

[1]) Giace il Verato quì, che 'n real veste
Superbo, od in seruil abietto auuolto
. . . . . .
sembrò Dano, ò Thieste,
Se pianse, risonò funebri, e meste
Voci, lagrimò seco il popol folto,
. . . . . .
Se rise, riser seco i bei notturni
Teatri de gli scherzi, e' de le frodi etc.

[2]) Tu fido Consiglier, per quella fede,
Che già tant' anni in te conobbi; e 'l grande
Amor, che mi portasti; in questo estremo
Passo, non mi voler della tua aiuta
Privo lasciar . . . . . .

Hamlet: O, ich sterbe, Horatio!
Das stärkste Gift bewältigt meinen Geist.
Filarco: Aber ach, schon fühle ich meinen Körper
Erstarren, und schon kommt weniger
Der Geist, so daß ich kaum noch atme[1]).
Horatio: Hier bricht ein edles Herz. — Gut' Nacht, mein Fürst!
Und Engelscharen singen dich zur Ruh! —
Ratgeber: Ziehe dahin, reine Seele,
Unter jene glücklichen Geister
Und genieße das Heil (il ben) . . .[2]).

Horatio: . . . . . so ordnet an,
Daß diese Leichen hoch auf einer Bühne
Vor aller Augen werden ausgestellt.
Ratgeber: Denn mit feierlichem Gepränge,
Der der Königswürde entspricht,
Werde ich ihn (den König)
Mit den unglücklichen Gatten begraben lassen[3]).

Das Ergebnis unserer Studie kann nur eine Bestätigung der öfters schon ausgesprochenen Ansicht sein, daß wir es im «Hamlet» mit einer der feinsten Blüten der Renaissance zu tun haben. Der ursprünglich derb-realistische, fast wilde Stoff der Sage erscheint hier unter dem Einflusse antiker, vor allem auch moderner, d. h. italienischer Schriftsteller verfeinert. Eine Weisheit nicht nur von Jahrhunderten, sondern von Jahrtausenden dürfte also im «Hamlet», so wie wir ihn vor uns haben, niedergelegt sein. Daß es bei der Verschmelzung so verschiedener Elemente «nicht ohne Unebenheiten abging», wie Brandl sagt, ist nur natürlich; die Widersprüche in Hamlets Handlungsweise sind auf diese Weise fast unvermeidlich geworden.

---

[1]) Ma ahime che già mi sento
Irrigidire il corpo; e già lo spirto
Vien meno si che à pena io pur respiro.

[2]) Vatene anima pura
Tra què beati spirti:
E godi il ben.

[3]) Poi con solenne pompa
Conveniente alla Regal Corona
Faro, che sia sepulto,
Con gli infelici sposi.

Kleinere Mitteilungen.

Randglossen zu «Shakespeare's Belesenheit».

(1) In Phaedri Fabulae Aesopiae (IV, 10) findet sich folgende Fabel:

Peras imposuit Juppiter nobis duas
Propriis repletam vitiis post tergum dedit:
Alienis ante pectus suspendit gravem.
Hac re videre nostra mala non possumus;
Alii simul delinquunt, censores sumus.

Eine englische Prosafassung derselben Fabel zitiere ich aus Roger L'Estrange's «Fables of Aesop» London 1692:

Jupiter's Two Wallets:

When Jupiter made Man he gave him Two Satchels; one for his Neighbours' Faults, t'other for his Own. These Bags he threw over his Shoulders, and the Former he carried Before him, the Other Behind. So that this Fashion came up a great while ago it seems, and it has continued in the World ever since.

Diese Fabel von den zwei Säcken hatte der Verfasser von «Troilus and Cressida» zweifellos im Sinne als er schrieb (III, 3, 145):

Time hath, my Lord, a wallet at his back,
Wherein he puts alms for oblivion;
A great-sized monster of ingratitudes.
Those scraps are good deeds past, which are devoured
As fast as they are made, forgot as soon
As done.

Auch dem Dichter der «Faerie Queene» VI, 8, 23 und 24, wird diese aesopische Fabel bekannt gewesen sein:

But tell me, Lady, wherefore doe you beare
This bottle thus before you with such toile,
And eeke this wallet at your back arreare?
Here in this bottle (sayd the sory Mayd),
I put the tears of my contrition . . . .
And in this bag, which I behinde me don,
I put repentaunce for things past and gon.

(2) Im «Sommernachtstraum» V, i heißt es:

> Lovers and madmen have such seething brains,
> Such shaping phantasies, that apprehend
> More than cool reason ever comprehends.
> The lunatic, the lover and the poet
> Are of imagination all compact.
> One sees more devils than vast hell can hold:
> That is, the mad man. The lover, all as frantic,
> Sees Helen's beauty in a brow of Egypt.
> The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
> Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;
> And as imagination bodies forth
> The forms of things unknown .. usw.

Daß göttlicher Wahnsinn besser sei als nüchterne Besonnenheit, hatte schon Plato im Phaedrus, Ion, und Symposium hervorgehoben:

z. B. Phaedrus (245):

There is also a third kind of madness, of those who are possessed by the Muses; which enters into a delicate and virgin soul and there inspiring frenzy awakens lyrical and all other numbers . . . . But he who, having no touch of the Muses' madness (μανία Μουσῶν) in his soul, comes to the door and thinks that he will get into the temple by the help of art — he, I say, and his poetry are not admitted; the same man is nowhere at all when he enters into rivalry with the inspired madman. (Gowett's Übersetzung).

Man vergleiche auch Ion (534):

For all good poets, epic as well as lyric, compose their beautiful poems not as works of art but because they are inspired and possessed; just as the Corybantian revellers when they dance are not in their right mind, so the lyric poets are not in their right mind when they are composing their beautiful strains.

Auch folgende Stelle aus Phaedrus:

I might tell of many other noble deeds which have sprung from inspired madness . . . . Madness of love is the greatest of heaven's blessings. —

(3) Sechs Anspielungen auf die Ballade King Cophetua finden sich auf S. 165—166 meines Buches über Shakespeare's Belesenheit verzeichnet. Auf eine weitere m. W. bislang nicht erkannte Anspielung möchte ich heute hinweisen:

«Henry VIII», II, 3, 87:

I have been begging sixteen years in courts....
(spottend) There was a lady once ('tis an old story),
That would not be a queen, that would she not
For all the mud in Egypt: have you heard it?

(4) «Lear», IV, 6, 182:

We came crying hither:
Thou know'st the first time that we smell the air
We wawl and cry —.

Der auf Seite 37 (Shak. Beles.) angeführten Parallelstelle möchte ich noch folgende aus der Weisheit Salomos VII, 3 beifügen: And when I was born I drew in the common air and fell upon the earth which is of like nature, and the first voice which I uttered was crying as all others do.

(5) Zu S. 184: When Adam delved and Eve span.

Dieser Spruch ist gemein-germanisch:

„Als Adam reutete und Eva spann" heißt es in Johann Agricola, Dreihundert Sprichwörter, 1529 (vergl. Meyers *Volks*bücher, Leipzig u. Wien. Deutscher Humor S. 30).

(6) Merkwürdig ist folgender Parallelismus:
«Venus and Adonis» 1111 ff.

'Tis true, 'tis true. Thus was Adonis slain
He ran upon the boar with his sharp spear,
Who did not whet his teeth at him again,
But by a kiss thought to persuade him there;
And nuzzling in his flank, the loving swine
Sheathed unaware the tusk in his soft groin.
Had I been toothed like him, I must confess
With kissing him I should have killed him first —

und, aus einem unter den Bucolica aus Theokrit, Bion, und Moschus befindlichen Gedichte, Εἰς νεκρὸν Ἄδωνιν[1]):

ὄμνυμί σοι Κυθήρη
τὸν ἄνδρα τὸν καλόν σευ
οὐκ ἤθελον πατάξαι
ἀλλ' ὡς ἄγαλμ' ἐσεῖδον,
Καὶ μὴ ψέρων τὸ καῦμα
γυμνὸν τὸν εἶχε μηρὸν
ἐμαινόμαν φιλᾶσι . . . .
Τί γὰρ φέρω περισσῶς
ἐρωτικοὺς ὀδόντας; —

[1]) Loeb Classical Library, The Greek Bucolic Poets, p. 481. Nachdem ich diese Bemerkungen niedergeschrieben hatte, kam mir Jiriczeks Auf-

(I swear to thee Cytherean [auswered the boar] never would I have smitten thy pretty husband but that I saw him there beautiful as a statue, and could not withstand the burning mad desire to give his naked thigh a kiss . . . . Why should I possess teeth so passionate?) —

Auch Bions bekanntes Gedicht »Die Klage um Adonis« erinnert des öfteren an Venus and Adonis. Solche Ähnlichkeiten mögen indes zufälliger Art sein, obwohl literarischer Zusammenhang durchans nicht ausgeschlossen ist. Jedenfalls war der Adonis-Stoff von zahlreichen Dichtern in England sowohl als auch in Frankreich und Italien poetisch bearbeitet worden.

(7) Sichere Konnexion — ob direkt oder indirekt bleibt dahingestellt — liegt zweifellos vor zwischen folgenden Versen aus Anakreon, die ich aus Fawkes Übersetzung (1795) zitiere:

> The amorous waves as she [Venus] swims
> Crowd to embrace her snowy limbs,
> Then proudly swelling to be prest,
> Beneath her snowy fragrant breast,
> Ambitiously uprise (etc.) . . .

und Marlowe's Hero and Leander II, 170 ff.

> Neptune beat down the bold waves with his triple mace,
> Which mounted up intending to have kissed him,
> And fell in drops like tears because they missed him.
> Leander, being up, began to swim
> And looking back saw Neptune follow him . . .
> He [Neptune] watched his arms, and as they opened wide
> At every stroke betwixt them would he slide
> And steal a kiss, and then run out and dance, (etc.). . .

(9) The Golden Asse of Lucius Apuleus translated by William Adlington 1566 ist vor kurzem im Neudruck erschienen (with an introduction by E. B. Osborn). Offenbar sind dessen Beziehungen, besonders in den letzten Kapiteln, zu Shakespeares Sommernachtstraum. Neben Chaucer dürfte man wohl Apuleius als eine Hauptquelle betrachten. Daß Shakespeare die Geschichte vom Goldenen Esel kannte, ist ohne weiteres anzunehmen. The Golden Asse wird auch von Stephen Gosson (1582) neben anderen Romanen erwähnt, welche von zeitgenössischen Dramatikern »have

satz (Shakesp.-Jahrb. LV, 30), den ich übersehen hatte, zu Gesichte. Angesichts der von Jiriczek abgedruckten elisabethanischen Übersetzung scheint mir eine Anlehnung durchaus möglich.

beene throughly ransackt to furnish the Playe houses in London.» (Vgl. Shakesp. Beles., p. 59).

Seite 69, Zeile 22 ff. meines Buches über Shakespeares Belesenheit ist so zu berichtigen: What is so remarkable about the play is this, that there is an unmistakable connection between it and Riche's story of Apolonius and Silla. It may well be that an early English play is the common source of Riche's story, of Shakespeare's «Twelfth Night», and the «Tugend- und Liebestreit». On this point compare also Creizenach «Die Schauspiele der engl. Komödianten», 1889.

Tsolo (Südafrika). Heinrich Anders.

Nekrolog.

Sidney Lee.

Am 3. März 1926 ist Sir Sidney Lee, 66jährig, einer tückischen Krankheit erlegen — mitten in der Arbeit, die freilich nicht mehr Shakespeare gewidmet war. Und doch gehörte der Hauptteil seines Lebens seines Landes größtem Dichter. Zwar war es nicht so sehr die künstlerische Seite als die historisch-biographischen Rätsel, die ihn lockten. Sidney Lee — er war jüdischer Herkunft und hieß eigentlich Salomon Levy — war durch einen scharfen, klaren, aller Romantik abgeneigten Verstand ausgezeichnet und durch die echte Freude des Historikers am Aufhellen dunkler Winkel der Vergangenheit. Dem englischen Publikum ist er der glänzende Organisator, der das Dictionary of National Biography zu einem trotz mancher Mängel stolzen Bau fertiggeführt hat; sowie der Biograph ihrer Monarchen Victoria und Eduard VII. Aber nicht als der Hofhistoriker, sondern als der Biograph Shakespeares lebt er in der Literaturgeschichte fort. Schon der Oxforder Student machte 1880 wichtige historische Entdeckungen zu Shakespeare: in dem Juden Lopez fand er das Vorbild für Shylock, in den französischen und navarresischen Heerführer für die Hofherren in «Verlorener Liebesmüh.» Die skeptisch nüchterne Vergleichung von Shakespeares Sonetten mit denen seiner Zeitgenossen in Italien, Frankreich und England führte ihn 1897 zur Ablehnung aller gewagten Schlüsse aus diesen Gedichten auf Shakespeares Leben. Das war nur eine unterwegs gepflückte Frucht, als er für das Dictionary of National Biography die Lebensbeschreibung Shakespeares vorbereitete, aber er hat hier befreiend gewirkt gegenüber all den krankhaften Spekulationen ohne solide literarhistorische Basis. Aus dieser Lebensbeschreibung ist sein großes «Life of William Shakespeare» (1897) hervorgegangen, das, an Stelle von Halliwells «Outlines» tretend, unser ganzes tatsächliches Wissen vom Menschen Shakespeare zusammenfaßt. Allerdings ist das interessanteste Kapitel darin das

über die Sonette geblieben. Hatte er da besonders den Einfluß Ronsards und seiner Pleiade auf die englischen Sonettisten untersucht, so dehnte er dies Thema aus zum Einfluß der französischen Literatur überhaupt auf die elisabethanische in dem höchst anregenden Buche «French Renaissance in England» (1910). So war er, eigentlich gegen seinen Willen, doch Literarhistoriker geworden. Die kulturhistorischen Verhältnisse der Shakespeare-Zeit hatte er schon 1885 zum Gegenstand eines Buches über Stratford in Shakespeares Zeit gemacht, jetzt organisierte er zum Jubiläum von 1916 das prächtige Handbuch «Shakespeare's England». Ein Band von acht Vorlesungen über «Great Englishmen of the 16. Century» (1904) zeigt ihn als glänzenden Biographen. Daneben gingen Bibliographien zu Shakespeare einher, sowie der Faksimile-Druck der Folio von 1623. Aber allmählich ließ ihm seine Tätigkeit als königlicher Biograph keine Zeit mehr. Als ich ihn im September 1925 besuchte, hatte er Abschied genommen von Shakespeare und steckte tief im Studium der Akten und Briefe, die die Zeit Eduards VII aufhellen könnten. Da entdeckte er, dessen Sympathien stark zu Frankreich neigten, daß die französische Behauptung von Deutschlands Kriegsschuld das Gegenteil der Wahrheit sei, und beschloß dem im zweiten Bande seiner Königsbiographie deutlichen Ausdruck zu geben. Denn er hat allzeit nach der reinen, kühlen Wahrheit gestrebt, wenn er sich auch bei der enormen Arbeitslast, die ihn drückte, häufig auf das verlassen mußte, was ihm seine Helfer zutrugen. Die Shakespeare-Forschung wird ihn immer dafür ehren, daß er vielen Wust hinweggeräumt und ihr die gesunde Luft eines kritischen Realismus zugeführt hat.

Münster (Westfalen). Wolfgang Keller.

Bücherschau.

Sammelreferat von Wolfgang Keller.

A. Übersetzungen.

Wieder ist der «Insel-Shakespeare[1])» um einige neue Bändchen vermehrt worden. Schlegels Übersetzungen der drei Teile von Heinrich VI und von Richard III hat Fritz Jung einer schonenden Durchsicht unterzogen und knappe Anmerkungen und Einleitungen («Nachwort» genannt) hinzugefügt, wie es im Plan der Ausgabe liegt. Für die Besserungen beruft er sich im allgemeinen auf Gundolf und daneben Conrad. Aber die einzige Besserung, die er speziell als von Gundolf stammend zitiert, 1 Heinr. VI 5, 3, 82, «Das ist ein kalter Strahl für meine Glut» (cooling card), für Schlegels «Das ist die Karte, die mein Spiel verdirbt», stammt wohl aus meiner Revision, die auch sonst manche Stelle beeinflußt zu haben scheint. In den kritischen Studien zu Richard III dürfte doch Kuno Fischers klassische Monographie nicht fehlen. — Das Wintermärchen hat eine stärkere Überarbeitung durch Bruno E. Werner gefunden, der man vortreffliche Lesbarkeit nicht absprechen kann. Sympathisch berührt die Anerkennung, die er der Übersetzungskunst seiner Vorgängerin, Dorothea Tieck, spendet. Die Bändchen stehen durchaus auf der Höhe der Gesamtausgabe und zeigen die Vorzüge der besten darunter.

B. Shakespeares Leben.

Eine interessante Hypothese über die «lost years» in Shakespeares Biographie, die Zeit von seinem Verschwinden aus Stratford bis zu seinem Auftauchen in London, stellt Arthur Gray[2]), der Master des Jesus College in Cambridge, auf und begründet sie mit viel Geist und lokalhistorischem Wissen. Er möchte für den «gentle Shakespeare» eine feinere Erziehung annehmen als ihm die Stratforder Stadtschule bieten konnte, und sein Blick wird durch den anderen elisabethanischen Dichter aus Warwickshire, Drayton, auf einen Adelshof im Arden-Wald, Polesworth in Arden, gelenkt, wo Sir

[1]) Shakespeare: König Richard III. (1925); — König Heinrich VI. (1926); — Das Wintermärchen (1926) — [Shakespeare in Einzelausgaben.] Im Insel-Verlag zu Leipzig.

[2]) Arthur Gray: A Chapter in the Early Life of Shakespeare. — Polesworth in Arden. Cambridge University Press, 1926. 7 s. 6 d.

Henry Goodere und sein gleichnamiger Neffe und Schwiegersohn als Freunde der Dichtkunst lebten. Ebenso wie Drayton konnte doch auch Shakespeare, dessen Vater als erster Aldermann mit Goodere geschäftlich zu verhandeln hatte, in Polesworth als Page erzogen worden sein. Dann konnte Goodere der Ältere ihm einen Empfehlungsbrief an seinen Studiengenossen Southampton mitgeben, geradeso wie er Drayton an die Gräfin Lucy Bedford empfohlen hat. Shakespeares Freude am Leben im Arden-Walde, an Jagd und höfischen Festen würde sich so leicht erklären, aber auch seine Kenntnis adeliger Sitte und galanter Konversation. Auch für uns, die wir uns wohl vorstellen können, daß ein so ausnahmsweise begabter Jüngling wie Shakespeare sich auch auf der Schule eines kleinen Landstädtchens und im Treiben der Londoner Straßen und Wirtshäuser sein Wissen vom Leben und von der Vergangenheit erworben haben kann, auch für uns hat die geistreiche Theorie des verehrten Verfassers viel Bestechendes. Erwähnt sei noch, daß er in dem «onlie begetter» Mr. W. H. der Sonette einen literarischen Dieb sehen will, der das Manuskript aus dem Besitz von Southampton dem Hehler Thorpe verkaufte : das scheint ganz einleuchtend.

Ein kleines Büchlein über Shakespeare und seine Dramen von G. F. Bradby[1]), das einem großen Leserkreis den Menschen und Künstler näher bringen will, enthält eine Fülle von klugen, vorurteilslosen Beobachtungen, auch wenn es dem Forscher nichts eigentlich Neues bietet. Es ist gewiß richtig, wenn aus dem Prolog zu Henry V. geschlossen wird, daß Shakespeare selbst sich nach einer vollkommeneren Bühne sehnte, als die des Globus, mit der er sich abzufinden hatte. Interessant ist die Bemerkung, daß seine Dramen oft mit Poesie überladen sind, und daß er deshalb von seiner eigenen Zeit nicht genügend gewürdigt werden konnte, weil doch nur wenige Stücke dem nachdenkenden Leser im Druck zugänglich waren. Sehr schön ist Macbeths kaltes Wort über den Tod seiner Gattin damit erklärt, daß große Geister in den Momenten höchster Erregung etwas ganz einfaches zu sagen pflegen.

C. Erläuterungen zu einzelnen Werken.

Für die Quellen von Shakespeares (oder Kyds) Hamlet haben wir die ausgezeichnete Zusammenstellung von Gericke (Hamlet-Quellen, her. v. M. Moltke, 1881). Allerdings hat sich gerade dabei gezeigt, daß als eigentliche Vorlage des Hamlet-Dichters nur die französische Version der Novelle von Belleforest, und zwar in der Pariser Ausgabe von 1582 in Betracht kommt. Die englische Übersetzung dieser Novelle von 1608 ist deutlich durch das Theater, durch Shakespeare, beeinflußt, also jünger als der Hamlet. Saxo aber ist von Shakespeare, soweit sich erkennen läßt, nicht benützt worden, ist also nur eine Quelle der Quelle. In dem hübschen neuen Bändchen der „Shakespeare Classics" bietet Sir Israel Gollancz[2]) außer diesen drei Texten

[1]) G. F. Bradby, About Shakespeare and his Plays. Oxford University Press, Humphrey Milford, 1926 [2 s. 6 d.].

[2]) The Sources of Hamlet: With an Essay on the Legend, by Sir Israel Gollancz. [The Shakespeare Classics 12.] Oxford University Press. London, Humphrey Milford ,1926.

auch noch die isländische Ambales Saga und das ältere Märchen von Brjám und schickt ihnen eine ausführliche Einleitung voraus über die Vorgeschichte der Amlethus-Figur — im wesentlichen ein Auszug seines bekannten Buches über «Hamlet in Iceland». Die neueren Untersuchungen von Hermann (Saxo II) und Kemp Malone scheinen nicht mehr berücksichtigt zu sein. Den Text der Histoires tragiques, also den bei weitem wichtigsten, erhalten wir hier direkt als Abdruck der Ausgabe von 1582, während Gericke sie nur als Varianten zu der von 1581 gebracht hatte. Das kleine Buch bietet Wertvolles und Nützliches in gefälliger Form und wird deshalb gerne gebraucht werden.

Die eingehendste Untersuchung der Sonette nach ihrer künstlerischen Form hat uns Rudolf Fischer[1]) hinterlassen in einer Schrift, die sein Amtsnachfolger pietätvoll zum Druck befördert hat. Die ganze geistreiche Künstlernatur Fischers tritt uns in diesem reifen Buche entgegen mit seinem aufs feinste ausziselierten Antithesenstil, der sich direkt an die Kunstprosa der Renaissance anzuschließen scheint und sogar vom parallelen Satzbau des Euphues nicht weit entfernt ist. Der Leser hat es nicht immer leicht, diesem Wortkünstler, der alles auf scharfgeprägte Antithesen stellt, zu folgen. Fischer untersucht zunächst die überlieferte Anordnung von Shakespeares Sonetten, findet sie im großen echt, im einzelnen verstellt, und pflückt aus der ersten, an den Freund gerichteten Gruppe diejenigen heraus, die einen weiblichen Adressaten zu verlangen scheinen. Dann ordnet er die Freundschaftsonette, von denen er die kühleren Patronatsonette als erstes Stadium abtrennt, nach der psychologischen Entwicklung. Er bekommt so ein klares Bild des Verhältnisses von Dichter und Patron, das sich dann zu einer Freundschaft des Schauspielers zum edlen Grafen verdichtet, mit allen Wechselfällen durch die Beziehungen der dunklen Geliebten zu dem ungleichen Paar. Es paßt alles sehr gut ineinander — aber man sagt sich doch, daß eine solche psychologische Beweisführung nie zwingend ist. Wir brauchen durchaus nicht anzunehmen, daß Shakespeare dieselbe Stimmung, die sich in verschiedenen Sonetten wiederspiegelt, im Lauf der drei Jahre, über die sich der Zyklus mindestens erstreckt, nur ein einziges Mal erlebte, — daß also die Sonette ähnlichen Inhalts notwendig zur selben Zeit abgefaßt sein müssen. So leicht läßt sich kein Mensch, und Shakespeare am allerwenigsten, auf eine psychologische Formel bringen. Damit entfällt aber Fischers grundlegendes Argument. Es genügt dann auch nicht, daß er die Übereinstimmung des künstlerischen Baus der einzelnen Sonette mit dieser Gruppierung erweisen kann, denn dabei handelt es sich zumeist um einen Zirkelschluß: die leidenschaftlichen Sonette des ersten Teils werden als Liebessonette ausgeschaltet und zeigen auch im Stil und in der Metrik Ähnlichkeit mit den Liebessonetten des zweiten Teils; aber diese liegt eben in der Leidenschaftlichkeit begründet. Daß die Patronatsonette die strengere italienische Form zeigen, die Liebessonette die leichtere englische, ist ein interessantes, wenn auch nicht überraschendes Ergebnis. In jedem Falle aber sind diese durch fleißiges Abzählen aus dem Subjektiven möglichst

[1]) Rudolf Fischer: Shakespeares Sonette (Gruppierung, Kunstform). Aus dem Nachlaß herausgegebe von Karl Brunner [Wiener Beiträge zur englischen Philologie her. v. Karl Luick, Heft 53]. Wien u. Leipzig, Wilhelm Braumüller, 1925 [4 M.]

herausgehobenen Beobachtungen eines feinen, in Heinzels Schule gebildeten Ästhetikers eine höchst wertvolle Anregung zu weiterem Forschen — mag man sich zu den psychologischen Schlüssen auch stellen wie man will.

Knapp, treffend, ohne alle Phrasen, die ästhetische wie die literarhistorische Seite in gleichem Maße erfassend ist die Einleitung über Shakespeares Epen und Sonette, die Lorenz Morsbach seiner Ausgabe dieser Gedichte voranstellt[1]). Bei den Sonetten ist sein Standpunkt skeptisch: die Anordnung Thorpes mag ursprünglich sein, aber der Jüngling ist nicht Southampton, und über die Geliebte wissen wir nichts. Ebensowenig über den (oder die) Dichterrivalen. Morsbach tritt der Ansicht von Sidney Lee bei, daß wir es im wesentlichen mit Kunstübungen Shakespeares in traditionellen Bahnen zu tun haben, die uns über sein äußeres und inneres Leben keinerlei Aufschlüsse geben. Das beste scheint mir die meisterhafte Charakteristik des Künstlers Shakespeare in ganz wenigen markanten Strichen am Anfang der Abhandlung zu sein.

D. Zeitgenössische Literatur.

Die interessanteste Entdeckung der letzten Jahre zum älteren englischen Drama, das wieder aufgefundene Interludium Henry Medwalls von Fulgens and Lucrece, bisher nur im Facsimile der Malone Society zugänglich, ist in einem ausgezeichneten kleinen Neudruck mit Einleitung und Anmerkungen von F. S. Boas und A. W. Reed erschienen[2]). Es ist das erste weltliche Schauspiel ohne allegorische Figuren mit der Liebe als Thema. Medwall scheint es für ein Fest geschrieben zu haben, das an Weihnachten 1497 zu Ehren des spanischen und des flandrischen Gesandten im Hause des Kardinals Morton gegeben wurde. Medwall war Kaplan des Kardinals, erhielt 1492 vom König eine Pfarre in der englischen Kolonie von Calais, die er aber vermutlich durch einen Vikar verwalten ließ, und 1493 eine zweite in der Diözese Norwich; 1500 bekommt er einen Auslandspaß — vermutlich um zum ersten Mal nach Calais zu reisen. Von da an hören wir nichts mehr von ihm. Außer «Fulgens and Lucres» hat er «Nature» und «The Fyndyng of Troth» verfaßt, über das J. P. Collier in seiner History of Dramatic Poetry berichtet, daß der König 1513 es als zu lang empfunden und die Aufführung abgebrochen habe. Der Zettel mit diesem Eintrag unter den Urkunden des Record Office ist nicht mehr auffindbar, so daß die Herausgeber, wohl mit Recht, eine Fälschung Colliers annehmen.

Ein Musterbeispiel sauberer philologischer Nachprüfung einer literarhistorischen Legende mit überraschendem Resultat bildet die Untersuchung über Marlowes Tod durch den Harvarder Gelehrten J. Leslie Hotson[3]).

[1]) Aus Shakespeares Werken, übertragen nach Schlegel-Tieck von Max J. Wolff. Volksverband der Bücherfreunde. Wegweiser-Verlag, Berlin [1926]. Bisher ist uns nur der oben besprochene Abschnitt zugegangen.

[2]) Henry Medwall: Fulgens and Lucres. A Fifteenth-Century Secular Play. Edited by F. S. Boas and A. W. Reed. [Tudor and Stuart Library.] [Oxford] At the Clarendon Press. 1926. [2 s. 6 d.]

[3]) J. Leslie Hotson: The Death of Christopher Marlowe. London: The Nonesuch Press. Cambridge: Harvard University Press. 1925. [7 s. 6 d.]

Er stellt zunächst die ältesten Zeugnisse aus der Literatur zusammen und geht dann an die juristischen Dokumente heran. Bisher galt es in den Literaturgeschichten für feststehend, daß Marlowe am 1. Juni 1593 zu Deptford im Streit um ein Frauenzimmer von einem gewissen Francis Archer ermordet worden sei. Schon Halliwell las den Namen richtig, wie er im Begräbnisregister von Deptford zweifellos geschrieben ist: Ffrezer. William Vaughan, der einzige Zeitgenosse, der den Mörder nennt, sagt aber «one named Ingram» (so auch in Tiecks Dichterleben). Hotson entdeckte nun in den Rollen des Public Record Office den Namen Ingram Frizar, dem am 28. Juni 1593 Pardon der Königin zuteil wird «de se defendendo», d. h. weil er in der Notwehr einen Menschen erschlagen hatte. Und es fand sich auch das Protokoll des Kronanwalts «de morte Cristoferi Morley . . . apud Deptford Strande . . .» Besagter Christoferus sei von «Ingramus Ffrysar nuper de Londonia Generosus . . . se defendendo & non per feloniam aut ex malicia praecogitata» getötet worden. Das Gerichtsprotokoll führt aus: Ingram Frysar aus London, Gentleman, hatte sich mit Christopher Morley, Nicholas Skeres aus London, Gentleman, und Robert Poley, ebenso, am 13. Mai 1593 morgens 10 Uhr in der Wirtschaft der Witwe Eleanor Bull in Deptford getroffen. Sie nahmen friedlich ihr Mittagessen zusammen ein und gingen im Garten spazieren, dann aßen sie zusammen zu Abend. Nach dem Abendessen stritten sich «der besagte Ingram und Christopher Morley», weil sie sich über die Bezahlung der Rechnung nicht einigen konnten. Marlowe lag auf einem Bett, Frysar drehte ihm auf einem Stuhl am Tisch sitzend den Rücken zu. Die beiden anderen saßen ihm gegenüber. Da riß plötzlich Marlowe in der Wut den Dolch Frysars heraus und versetzte diesem damit zwei Wunden am Kopf. Frysar; der sich nicht anders wehren konnte, begann mit Marlowe zu ringen, um ihm seine Waffe zu entreißen. In dem Kampfe brachte er Marlowe eine zwei Zoll tiefe Wunde über dem rechten Auge bei, die den sofortigen Tod zur Folge hatte. — Es bleibt also nichts von dem «schmählichen Ende des Atheisten» übrig — kein Frauenzimmer war dabei, es war kein «common serving-man», der ihn umgebracht hatte; sondern es war eine Gesellschaft durchaus ehrenwerter Männer, Gentlemen, die sich wie würdige Männer betragen hatten, bis ein Ausbruch von Jähzorn auf seiten Marlowes und ein Ringen um die Waffe den unseligen Stoß zur Folge hatte. Hotson hat die interessanteste Entdeckung zur elisabethanischen Literaturgeschichte nicht durch Zufall gemacht, sondern durch scharfsinnige genaueste Untersuchung; er hat den Weg gezeigt, auf dem sich noch manches biographische Rätsel aus Shakespeares Zeit lösen kann.

Thomas Dekker, der Theaterdichter, wurde Pamphletist, wenn es beim Theater nichts zu verdienen gab. Dann setzte er das Prosawerk von Greene und Nashe fort. Schließt die Pest die Theater, so schreibt er eben über die Pest[1]). Gelegentlich fällt er dabei in die mittelalterlich-volkstümlichen kurzen Reimpaare der «Newes from Graues-ende»; sie zeigen ebenso Dekkers Eigenheit und passen ebenso wie Nashes groteske Renaissance-Prosa mit ihrem grausigen Humor zu seinem Thema, das er mit weitsehender Kraft und Kunst

[1]) The Plague Pamphlets of Thomas Dekker edited by F. P. Wilson. Oxford. Clarendon Press. 1926 [9 s.]

behandelt. Sechs solche Pamphlete über die Pest in London, die 1625 beim Tode Jakobs ebenso wütete wie 1603, beim Tode der Elisabeth, bietet uns die treffliche Ausgabe von F. P. Wilson. Drei betreffen die erste, drei die spätere Pestzeit. Drei sind hier zum erstenmal neugedruckt, eines zum ersten Mal als Dekkers Werk. Sie geben uns ein eigentümlich düsteres Bild des Londoner Lebens gerade in den Kreisen, in denen sich auch Shakespeare bewegt haben muß, und sind deshalb von höchstem kulturhistorischen Interesse. Defoe knüpfte direkt wieder an Dekker an, als er zur Warnung seiner Mitbürger das Journal of the Plague-Year schrieb.

Eine interessante Entdeckung ist Frl. Ethel Seaton geglückt: sie hat im Cambridger Sion-College ein Manuskript mit Gedichten von Phineas Fletcher[1]) gefunden, deren erstes «Venus and Anchises», als «Brittain's Ida» bisher vielfach nach der Erstausgabe von 1628 Spenser zugeschrieben, hier durch im Druck fehlende Einleitungsverse als Werk des jüngeren Fletcher bezeugt wird. Dazu ein bisher unbekanntes Epithalamium — kein erstklassiges Kunstwerk zwar, aber wichtig als Nachahmung Spensers. Endlich fünf «Piscatory Eclogues» und das Gedicht an J. Tomkins, bei denen das Ms. Varianten zur Quarto 1630 zeigt. Das Ganze wird in einer musterhaften Ausgabe mit Anmerkungen und einer Einleitung geboten, die auch einige neue Daten zu Phineas Fletchers Biographie beibringen kann: danach fällt seine Haupttätigkeit als Dichter in die zehn Jahre vor seiner Verheiratung 1605—1615. Ein Vorwort von F. S. Boas, dem Herausgeber der Gedichte der beiden Brüder Fletcher betont den Wert der Ausgabe, die die Royal Society of Literature unter ihren Schutz genommen hat.

E. Shakespeare Nachwirkung.

Es herrscht kein Mangel mehr an Schauspieler-Biographien, aber jeder wird dem prächtigen Buch über Josef Lewinsky eine Vorzugsstellung einräumen, das Helene Richter[2]) dem großen Menschendarsteller des Burgtheaters in treuer Verehrung gewidmet hat. Wir erhalten nicht nur ein glänzend gezeichnetes Charakterbild dieses echten Wiener Kinds — wie so viele echte Wiener stammt er eigentlich von böhmischen Bauern ab, die Mutter hieß Sedlaček —, sondern ein Bild der alten Kaiserstadt selbst in ihrem Kunstleben im 19. Jahrhundert, mit allen Hoffnungen und Enttäuschungen. In der Mitte aber steht der Künstler, dem es von Jugend auf so heilig ernst ist mit seinem Beruf und dem wieder Shakespeare als Stern voranleuchtet: «der uns menschliche Hoheit geoffenbart und die gräßlichsten Abgründe des Geistes und Herzens erleuchtet, der mir neben den Dioskuren meines Vaterlandes ein Lehrer ist auf dieser Lebensbahn, die Sonne meiner Kunst, das Labsal meines Herzens, mein Trost im Unglück, mein Engel an meinem Sterbelager». Man wird nicht oft ein so schönes Bekenntnis zum Schwan vom Avon finden wie

[1]) Phineas Fletcher: Venus & Anchises (Brittain's Ida), and Other Poems. Edited from a Sion College Ms. for the Royal Society of Literature by Ethel Seaton. Oxford University Press, London, Humphrey Milford. 1926.

[2]) Helene Richter: Josef Lewinsky. Fünfzig Jahre Wiener Kunst und Kultur [zum Jubiläum des Burgtheaters, mit Unterstützung der Stadt Wien]. Deutscher Verlag für Jugend und Volk. Wien 1925.

das dieses großen Schauspielers, der bis zum Tode auch ein treues Mitglied unserer Gesellschaft gewesen ist.

F. Bibliographie und Allgemeines.

Einen ausgezeichneten Dienst leisten der gesamten englischen Philologie die von dem verstorbenen Sir Sidney Lee begründeten für die English Association herausgegebenen Jahresberichte über die Arbeiten auf diesem Gebiete «The Year's Work in English Studies»[1]), von denen eben der fünfte Band vorliegt. Als Herausgeber zeichnen jetzt F. S. Boas und C. H. Herford. Wie im vorhergehenden Bande hat Dr. W. Reed von der Londoner Universität Renaissance und Shakespeare bearbeitet, der Herausgeber Boas das elisabethanische Drama, H. J. C. Grierson und Arthur Melville Clark die nichtdramatische Literatur der elisabethanischen Zeit (unter Einschluß von Milton). Nicht auf Vollständigkeit kommt es den Kritikern an, sondern auf Hervorhebung der wichtigen Neuerscheinungen aus der Masse des Unwichtigen. Die Kritiken sind bei aller Knappheit reichhaltig, so daß diese Bände bald unentbehrlich für alle Anglisten sein werden.

Vollständigkeit strebt eine andere Bibliographie an, die für Shakespeare und seine Zeit womöglich noch wichtiger zu werden verspricht : es ist die Übersicht über die Neuerscheinungen auf dem Gebiet der englischen Renaissance, die der treffliche Herausgeber des Philological Quarterly, Professor Hardin Craig von der Universität Iowa, zusammengestellt hat[2]). Hier werden nicht Kritiken geboten, wie in «The Year's Work», aber auch nicht bloße Titel, wie in unserer Shakespeare-Bibliographie, sondern unter dem Titel — ähnlich wie in den Jahresberichten für germanische Philologie — der Inhalt der betreffenden Arbeit ganz knapp angegeben. Die Jahresberichte stellen dem Fleiß und der Umsicht des Bibliographen das beste Zeugnis aus. Nützlich wäre wohl ein Index wie in unserem Jahrbuch.

In einer sehr interessanten Studie sucht der Kieler Anglist Karl Wildhagen den englischen Volkscharakter zu analysieren und sein Werden aufzuzeigen[3]). Aus dem Kampf mit der Natur, besonders mit der See, entwickelte sich der Grundzug englischen Wesens, die starke, den Willen in den Vordergrund schiebende Männlichkeit, die ihren Ausdruck im Sport findet, aber auch in dem englischen Freiheitssinn, im Überragen des Staats über die Kirche, im Individualismus und Utilitarismus. Dieser letzte ist keineswegs puritanisch, sondern war seit dem Mittelalter nie dem englischen Charakter fremd. Der Puritanismus bringt keinen Bruch in die Entwicklung.

---

[1]) The Year's Work in English Studies. Volume V, 1924. Ed. for the English Association, by F. S. Boas and H. C. Herford. Oxford University Press. London, Humphrey Milford. 7 s. 6 d.

[2]) Recent Literature of the English Renaissance. By Hardin Craig. [Reprinted from Studies in Philology XXIII, 2. April, 1926.]

[3]) Karl Wildhagen: Der englische Volkscharakter; seine natürlichen und historischen Grundlagen. Leipzig. Akademische Verlagsgesellschaft. 1925.

sondern ist ebenso echt englisch wie der Nominalismus oder die anglikanische Richtung. Auch Shakespeare ist nach Wildhagen dem deutschen Wesen nicht ähnlicher als die Männer der späteren Jahrhunderte. Es sind viele beherzigenswerte neue Gedanken in dem Büchlein, wenn man auch nicht erwarten darf, daß ein so kompliziertes Problem auf dem beschränkten Raum endgültig gelöst werden könne.

Einzelreferate.

The Golden Asse of Lucius Apuleius translated out of Latin by William Adlington with an introduction by E. B. Osborn, and illustrated in colour and black and white by Jean de Bosschère. John Lane, The Bodley Head Limited. London 1923.

Adlingtons englische Übersetzung des Goldenen Esels, zuerst erschienen im Jahre 1566, sodann 1571, 1582, 1596 und des öfteren, erfreute sich weiter Beliebtheit. Neugedruckt wurde diese Übersetzung in den Tudor Translations. Auch in The Loeb Classical Library erscheint der lateinische Text mit Adlingtons «stately and inimitable version» (1566), revised by S. Gaselee; und vor kurzem hat Osborn den alten Text (reprinted from the edition of 1639) herausgegeben mit trefflichen Illustrationen von Jean de Bosschère.

Der Goldene Esel, einer der frühesten Romane, gehörte bis in das Renaissancezeitalter hinein zu den gelesensten Büchern des Abendlandes. Boccaccio verdankt ihm den Stoff für manche Erzählungen; Raffael hat bekanntlich Szenen aus der Psyche-Fabel (im 5. Buche des Goldenen Esels) in den herrlichen Fresken, die die Villa Farnesina in Rom schmücken, bildlich dargestellt; und — was uns besonders interessiert — Shakespeare verwendet im Sommernachtstraum Motive, die aus dem Apulejischen Roman stammen. Die Ähnlichkeiten und Anklänge hat Reich in seinem Aufsatz über den Mann mit dem Eselskopf (Shakespeare-Jahrbuch 40, 125) ausführlich nachgewiesen. Vor allem liefert der antike Roman Vorbilder für die Verzauberung Bottoms und für die Liebesszenen des Eselsmenschen mit der Feenkönigin, die den Höhepunkt des Dramas bilden. Freilich kam unter dem Zauberstabe des großen Dichters zustande «a change into something rich and strange».

Daß Cupido Pucks Vorläufer sei, ist schon früher bemerkt worden. Die in den Goldenen Esel eingeflochtene Erzählung von Amor und Psyche erinnert uns von neuem an deren enge Verwandtschaft. Im 22. Kapitel heißt es z. B. «Venus called her winged sonne Cupid, rash enough and hardy . . . I pray thee (quoth she) my dear childe, by motherly bond of love, by the sweet wounds of thy piercing darts, revenge the injury which is done to thy mother by the false and disobedient beauty of a mortall maiden, and I pray thee that without delay shee may fall in love with the most miserablest creature living, the most poore, the most crooked, and the most vile, that there may bee none found in all the world of like wretchednesse. When she had spoken these words she embraced and kissed her sonne, and took her voyage towards the sea.»

Auch im Wintermärchen IV, iv, 811 ff. Autolycus: «He has a son, who shall be flayed alive; then 'nointed over with honey, set on the head of a wasp's nest» usw., haben wir einen Nachklang aus dem Goldenen Esel, Kapitel 35: «The Master tooke his servant which was the cause of this murther by his luxurie, and first after that he had put off all his apparell, he annointed his body with honey, and then bound him to a fig tree, where in a rotten stocke a great number of Pismares had builded their neasts». Boccaccios Beschreibung einer ähnlichen Tortur (Decameron II, 9) ist eine offenbare Entlehnung aus Apuleius. (Vgl. auch Sidney Lee, Life of Shakespeare 1915, pp. 427 u. 105). **H. Anders.**

Zeitschriftenschau.

Von **Bernhard Beckmann** und **Wolfgang Keller.**

Soziale Gliederung des elisabethanischen Dramas.

Drama und Bühne von der soziologischen Seite her zu gliedern sucht Ph. Aronstein [Germ.-Rom. Monatsschrift 12, 155]. Eine Betrachtung von diesem Gesichtspunkt aus ist beim Renaissancedrama nach ihm neben der biographischen Darstellung gerade deswegen erforderlich, weil hier Geschmack und Bedürfnis des Publikums die Entwicklung wesentlich beeinflußt haben. Die Persönlichkeit des Dichters tritt hinter dem Schauspieler und Theaterbesitzer zurück, er ist damals nur ein Glied in der Kette, die bis zur szenischen Wiedergabe führte. So gelangt Aronstein zu einer Dreigliederung: eine niedere, demokratische Stufe um den Henslowe-Konzern mit Heywood und Dekker als Theaterdichtern, eine vornehmere, aristokratische Schicht um Shakespeare und Burbadge, schließlich in den Knabentheatern Bühne und Drama der feinen Gesellschaft. Da Forderung und Geschmack des Publikums zeitlich wechseln, gewinnt der Verfasser von dieser sozialen Dreigliederung auch eine chronologische Aufeinanderfolge in fünf Stufen, je nach der „Struktur" einer jeden Epoche.

Elisabethanische Theatertruppen.

In einer sehr sorgfältigen Untersuchung der sieben erhaltenen Szenarien oder «Plots» [*The Evidence of Theatrical Plots for the History of the Elizabethan Stage*, Review of English Studies I 257] kann W. W. Greg verschiedene Punkte der elisabethanischen Theatergeschichte aufhellen und dabei Sir E. Chambers glücklich ergänzen. Die Verbindung der Admiral's Men mit den Strange's Men scheint sich schon 1590 angebahnt zu haben, wurde aber erst nach dem Streit der Admiral's Men mit dem alten Burbadge und dem Auszug ins Rosentheater 1591 oder 92 intim. Denn in den Seven Deadly Sins, einem der Plots, traten noch 1590 lauter Strange's Men (im Curtain) auf, während die Admiral's Men in Burbadges «Theatre» spielten. Edward Alleyn mit seinem Bruder und ein paar anderen Anhängern trat zu den Strange's Men über, bezeichnete sich aber noch 1593 als «Diener des Lord Admiral». Die übrige Truppe hatte sich aufgelöst. Mit einigen davon fand sich Alleyn in der jüngeren Admirals-Truppe wieder zusammen, als er sich nach dem Tode des Lord Derby (16. 4.

1594) mit seinen alten Admiralsleuten von den Strange's (seit 25. 9. 1593 Derby's) Men wieder getrennt und am 14. 5. eine eigene Truppe aufgetan hatte. Zwei Tage später traten die Derby's Men, die einen Monat lang unter dem Schutz der Witwe ihres Patrons gestanden hatten, unter den des Lord Chamberlain. Eine neue Derby-Truppe entstand zwar unmittelbar darauf und wird am 15. Sept. in Norwich erwähnt, hat aber nur provinzielle Bedeutung und mit der alten Truppe nichts zu tun. Von Wichtigkeit für die Datierung der Plots ist die Vorsetzung des Titels Mr. vor die Namen einzelner Schauspieler — sei es, daß dies den «Sharer» oder, was fast dasselbe sagen will, den richtig verpflichteten «Servant» des Patrons bedeutet. So wird das Plot von Peeles Battle of Alcazar zwischen März (oder November?) 1598 und Juli 1600 datiert, was damit übereinstimmt, daß das Plot von (Dekkers und Chettles) Troilus and Cressida vom Mai 1599 von derselben Hand geschrieben ist.

Die Untersuchung über die Geschichte der ersten Whitefriars-Truppe erfährt eine Bereicherung durch einen Aufsatz von H. N. Hillebrand [Journ. Eng. Germ. Phil. XXI, 318]. Der Verfasser kann sich auf von ihm selbst aufgefundene Prozeßakten im Public Record Office stützen. Danach war der eigentliche Gründer und Leiter nicht, wie J. Quincey Adams will, Michael Drayton, sondern ein gewisser Thomas Woodford. Der Charakter dieses Mannes, der das Theater aus rein geschäftlichen Interessen gründete und bei der Leitung auch unlautere Mittel nicht verachtete, bestimmte das ganze Unternehmen. Es ruhte von vornherein auf so unsicherer Grundlage, daß der Zusammenbruch vorauszusehen war. Als der Krach dann kam, hatte jener Thomas Woodford sich rechtzeitig dem Unternehmen entzogen. Nicht zufrieden damit, suchte er hernach auch noch erloschene Verbindlichkeiten seiner ehemaligen Teilhaber in Prozessen nochmals als rechtskräftig hinzustellen. Der skrupellosen Geschäftsführung entspricht das Repertoire. Unter den sieben sicher nachweisbaren Stücken erscheinen nur Middleton und Day als nennenswerte Verfasser. Das Stück von Middleton war wahrscheinlich nur geliehen, Days Ruf aber datiert erst aus jüngerer Zeit. Der Zusammenbruch erfolgte 1608, um die Mitte des Jahres. Im März 1609 zogen die ehemaligen Blackfriarsknaben ein. An dem neuen Unternehmen war keiner der früheren Teilhaber beteiligt.

Den Spuren John Sincklos, des Schauspielers der Shakespeare-Truppe, geht Allison Gaw nach [Anglia 49, 289]. Der Name Sincklo oder Sincler begegnet fünfmal, und zwar jedesmal in Rollen, die einen Schauspieler von hagerer Gestalt erforderten. Die Quartoausgabe von 2 Hen. IV bringt ihn statt des allgemeinen Officer V 4. Dort wird er von den Frauen seiner äußeren Erscheinung entsprechend reichlich mit Beschimpfungen bedacht wie nuthooke, thin man in a censor, famished, starved blood-hound, Goodman Death, Goodman Bones, Anatomy. A. Gaw, der das Vorkommen von Sincklos Namen auf Shakespeares eigenen Text zurückführt, sieht darin einen Beweis, daß sich Shakespeare bei der Beschreibung der Figuren von den gegebenen Eigenschaften der in ihnen auftretenden Schauspieler leiten ließ. 1592 wird Sincklo wiederum erwähnt als Schauspieler in «Four plays in One», das von der Strange-Truppe aufgeführt wurde. Fünf Jahre später begegnet er im Rahmenwerk von «The Taming of the Shrew». Nach Gaw geht nämlich die Erwähnung

dieses Namens in der Folio auf die Vorlage und so auf Shakespeare selbst zurück. Dasselbe gilt auch von der Überlieferung des Namens in 3 Hen. VI, wo er III, 1 mit einem Humphrey begegnet. Falls dieser identisch ist mit dem Humphrey Jeffes der Pembroke-Truppe, wäre Sincklo vorübergehend bei dieser Gesellschaft tätig gewesen. Zuletzt wird er 1604 erwähnt im Vorspiel zu Marstons «The Malcontent». Wahrscheinlich aber spielte er auch noch den armseligen, dürren Apotheker in Romeo und die Rolle des Schneiders Starveling in Mids.

Englische Komödianten in Paris.

Bisher hatte man nur zwei Notizen über das Auftreten englischer Schauspieler in Paris zu Shakespeares Lebzeiten: 1598 wurde eine englische Truppe des Jean Sehais (?), die im Hotel de Bourgogne, dem einzigen Theater von Paris, gespielt hatte, wegen Kontraktbruchs verklagt; am 18. 9. 1604 hatte der vierjährige Dauphin Louis in Fontainebleau der Aufführung einer Tragödie durch Engländer beigewohnt, aus der er sich die Worte «tiph toph milord» gemerkt hatte. Frances A. Yates [Review of English Studies I 392] möchte in dieser Tragödie, in der eine Enthauptung vorkam, Shakespeares Richard III erkennen, wobei das tiph toph ein Echo der zornigen Worte Richards gegen Hastings seien:

> *If*! thou protector of this damned strumpet,
> Talk'st thou to me of *ifs*? — Thou art a traitor: —
> *Off* with his head!

Sie bringt außerdem zwei neue Nachrichten bei über einen Straßenradau, der im März 1603/4 durch betrunkene englische Schauspieler inszeniert war [Brief von John Loveden an Dudley Carleton in Metz, beide von der englischen Gesandtschaft in Paris, vom 14. 3. 1603], und über einen englischen Schauspieler Brown — vielleicht identisch mit dem in Deutschland wohlbekannten Robert Brown —, der im August 1604 vom König Heinrich IV den Auftrag bekam, ihm Bären und Doggen zur Hetze zu verschaffen, worüber der englische Gesandte am 11. 8. und am 3. 10. 1604 berichtet — also gleichzeitig mit der erwähnten Aufführung in Fontainebleau, die somit wohl der Truppe des Brown zuzuschreiben ist.

Die elisabethanische Bühne.

Von seinem Standpunkt als Theaterpraktiker bekämpft Harley Granville-Barker [Review of English Studies I 60] die Ansicht von Sir E. Chambers (The Elizabethan Stage) über die Schwierigkeit der Lokalisierungen durch Szenerien auf der Shakespeare-Bühne. Ein solches Problem gab es für den elisabethanischen Regisseur gar nicht. Er benützte die Einrichtung der alten Bühne, wie es ihm der Augenblick eingab, denn er war an dem absolut dekorationslosen Wirtshaushof geschult, und er wußte, daß sein Publikum ebensowenig ein solches Problem kannte. Der Wirtshaushof, nicht die höfische Saalbühne, war für Shakespeare und seine Zeit maßgebend. [Gewiß gelten beide Bühnenformen zugleich und mischen sich allmählich. W. K.]

Gegenüber der Behauptung in Sir E. Chambers' Elizabethan Stage, daß bei Hofaufführungen und Interludien vor Elisabeths Regierungsantritt

keinerlei Bühneneinrichtung verwendet wurde, weist Leicester Bradner [Review of English Studies I 44] darauf hin, daß doch die Schulen und Universitäten solche Einrichtungen längst kannten: — Bale berichtet, daß Radclif in seiner Schule in Hitchin 1538 ein «potissimum theatrum» verwende, «quod in inferiori ædium parte longe pulcherrimum extruxit»; die Cambridger Kollegien verrechneten, wie Moore Smith gezeigt hat, vor 1550 schon das Errichten von Häusern, Himmel (pro erectione coeli) und Stufen zur Bühne, wie auch Ascham in einem Briefe von 1550 vom «theatrical apparatus for acting plays» im St. John's College spricht, ganz abgesehen von einer Flugmaschine, die bei der Aufführung von Aristophanes' Pax im Trinity College 1546 Verwendung fand. Wenn nun noch Serlios genaue Anweisung zur Konstruktion einer Bühne in seiner Architettura, Vol. II, Paris 1545, allgemein bekannt war: wie sollte man annehmen, daß der prachtliebende englische Hof sich mit einer leeren Saalhälfte beholfen hätte, wo doch Heinrich VIII einen Stab von italienischen Architekten beschäftigte?

Eine Reihe höchst wertvoller Bemerkungen zur elisabethanischen Bühne als Nachträge zu seinem großen Werk bringt Sir E. Chambers selbst [Elizabethan Stage Gleanings, Review of English Studies I 75 u. 182].

Nicholas Udall.

Über Udalls Beziehungen zu seinem Etoner Schüler, Thomas Wilson, bringt A. W. Reed [The Review of English Studies I 275] ein interessantes Dokument bei und stellt andere Daten über die beiden Männer zusammen. «Owdall of the parish of St. Cross, Southampton» ist bei seinem Eintritt in die Winchester School «12 years old at Xmas 1516» — also, da man damals gewiß sein Alter genauer feststellen konnte als später, 1504 oder 1505 geboren. Zur selben Zeit als Udall aus seiner Stelle als Headmaster von Eton 1541 schimpflich entlassen wurde, verließ Wilson die Schule, um nach Cambridge zu gehen. Er, wie auch die anderen Freunde Udalls — selbst das Privy Council — ließen ihn nicht fallen, offenbar weil sie an seine Schuld nicht glaubten. Es handelte sich nicht um den Silberdiebstahl und nicht um Udalls Schulden, sondern um ein viel schwereres Verbrechen. Aus einem späteren Zivilprozeß Udalls gegen seinen Hauswirt John Grenberye, 1553, sehen wir daß dieser durch Udalls Vermittlung 1551 von Wilson Empfehlungsbriefe an den Statthalter von Calais bekommen hatte, bei dessen Sohn Wilson Hauslehrer gewesen war. Die Zeugenaussage Thomas Wilsons von 1553 bezeichnet diesen «of Wassyngboroughe in the Countie of Lyncoln, Gent of the age of XXIX yeres». Die Wahrscheinlichkeit, daß Ralph Royster Doyster erst 1553 verfaßt ist, in demselben Jahre, in dem das Zitat in die 3. Auflage von Wilsons Rule of Reason Eingang fand, wird durch die Entdeckung von Reed verstärkt.

Kyd.

Die Chronologie der Werke Kyds untersucht T. W. Baldwin [Mod. Language Notes 40, 313] und kommt dabei zu neuen Aufstellungen. Der entscheidende Anhaltspunkt ist für ihn jene Stelle in Kyds Brief an Sir John Puckering (1593), wo er die Dauer seines Dienstes bei seinem Herrn angibt [Boas S. CIX]. Hier liest Baldwin nicht, wie bisher, «almost theis III yeres», sondern

ein undeutliches «VI yeres» [Ich lese sogar deutlich vj in dem Faksimile bei Boas. W. K.]. Dann hätte sich Kyd schon 1587 von der dramatischen Tätigkeit abgewandt. In dieselbe Zeit weist auch sein Werk «The Householders Philosophie», dessen Abfassung nach dem Buchhändlerregister [6. Febr. 1588] in das Jahr 1587 fallen muß. Für diesen Zeitpunkt spricht weiter die erste Begegnung mit Marlowe 1591. Da beide wahrscheinlich für dieselbe Gesellschaft arbeiteten und Marlowe mit seiner Tätigkeit 1587 begann, hätte ein Zusammentreffen weit eher erfolgen müssen. Kyds Arbeit war also getan, als Marlowe einsetzte. Damit würde sich Kyds Stellung und Bedeutung ändern: sein Werk liegt abgeschlossen vor Marlowe, Greene und Shakespeare, und er bildet ihre Vorstufe. Von dieser Vordatierung aus zieht Baldwin noch weitere Schlüsse. Die Spanish Tragedy wäre nun nicht mehr nach Jonsons Angabe, mit 1584 bis 1589, sondern mit 1584—1587 anzusetzen. — Soliman und Perseda [St. R. 22. Nov. 1592] paßt als Hofstück mit dem Lob auf die spanische Tapferkeit nur in eine Zeit freundschaftlicher Beziehungen, also weit vor 1588. Die Anspielungen der Figur des Death auf die Maßnahmen zum Schutze Elisabeths weisen in die Jahre 1584—86. In die allgemeine Stimmung am Hofe nach dem Tode Marias passen sie nicht mehr. Die von Boas nachgewiesenen Parallelen zwischen beiden Dramen setzen die «Spanish Tragedy» vor «Soliman und Perseda». Aus stilistischen Gründen will Baldwin sie an 1582 heranrücken. — Sollte der Urhamlet mit 1589 angesetzt werden müssen, so käme Kyd als Autor nicht mehr in Frage. [Schick hat schon Hamlet und Span. Trag. 1585 angesetzt. W. K.)

Marlowe.

In einem Vortrag [abgedruckt Phil. Quat. III S. 197] behandelt J. M. Berdan die eigenartige Stellung von Marlowes «Edward II» im Verhältnis zu den übrigen Dramen des Dichters und zu denen seiner Zeitgenossen. Bemerkenswert ist, was Berdan über die Wahl des Stoffes sagt, die bei Marlowe auffallend ist. Er vermutet einen äußeren Anstoß. Nun benutzte Marlowe für «Edward II.» Holinsheds Chronik; dort fand er wahrscheinlich auch den Bericht über seine eigene Zeit. Da mußte ihm die auffallende Ähnlichkeit zwischen der Lage am Hofe Edwards II. und den Verhältnissen bei König Jakob in Schottland in den siebziger Jahren auffallen. In beiden Fällen sah er einen jungen König, umgeben von aufsässigen Großen und behaftet mit dem Vorwurfe der Günstlingswirtschaft. Hier wie dort kommt der erste Günstling von Frankreich und wendet sich an des Königs Vorliebe für Kunst; dieser bringt einen weiteren Favoriten an den Hof usw. Von dieser Seite her erklären sich auch am ehesten die Abweichungen Marlowes von der Quelle, von denen die auffallendste die Nichterwähnung der Unterdrückung der Templer ist. So kann man in Edward II. mit seiner Betonung der heiligen Rechte des Königtums eine feine Propaganda für König Jakob sehen. In diesem Zusammenhang erinnert Berdan an den von F. K. Brown gefundenen Brief von Kyd, der Marlowe beschuldigt, daß er die Schotten begünstige. [Aber wäre es nicht eine eigentümliche Empfehlung Jakobs gewesen, ihn mit Eduard II. gleichzustellen, dessen Regierung nur Elend über England brachte, und der deshalb ein schreckliches Ende fand? W. K.]

Shakespeares Leben.

In einer Übersicht über die jüngsten Shakespeare-Entdeckungen [Deutsche Rundschau 201, 1924], weist Alois Brandl auf die Auffindung des Vermerkes im Pfarrbuch von St. Clement Danes über das Begräbnis einer natürlichen Tochter Shakespeares hin, den C. R. Haines veröffentlichte [Quarterly Review. 1921, S. 223]. Biographisch ist diese Tatsache bedeutsam, weil sie die Kluft zwischen dem Dichter und seinen Angehörigen in Stratford deutlicher sichtbar macht, literarisch, weil manche Bemerkungen in den Dramen und Sonetten den Charakter der Harmlosigkeit verlieren.

Im Juli 1605 kaufte Shakespeare gewisse Zehnten in Stratford von Ralph Hubaud. Von dem Erwerb wissen wir aus zwei erhaltenen Dokumenten, die T. Brooke [Mod. Lang. Notes 1925, S. 462] einer eingehenden Untersuchung unterzieht. In übersichtlicher Anordnung bringt er die Liste sämtlicher Mitpächter und ihrer Anteile zum Abdruck, woraus Shakespeares Anteil nach Art und Umfang deutlich sichtbar wird. Danach hatte er vom Gesamtbesitz des alten «College» etwas mehr als ein Achtel inne. 3½ Jahr nach dem Erwerb, im Frühjahr 1608 — diese Zeit macht Brooke wahrscheinlich —, vereinigte sich Shakespeare mit Richard Lane und Thomas Greene zu einer Beschwerde an den Lord Chancellor Ellesmere. Es hatte sich nämlich der Mißstand herausgebildet, daß die Pachtzahlungen einiger Pächter ausblieben, und Shakespeare und die beiden anderen Beschwerdeführer genötigt waren, über ihre Verpflichtung hinaus Pachtgelder zu zahlen. Der Vertrag gab dem Zwischenpächter beim Ausbleiben eines Teiles des Pachtzinses das Recht, den ganzen Besitz einzuziehen.

Shakespeare-Aufführungen vor Jakob I.

In der Geschichte der Shakespeare-Dramen spielt ein Blatt aus den Revels Accounts eine große Rolle, das wir nur in einer Abschrift unter Malones Notizen in der Bodleiana kennen (The Malone Scrap) und das bis in die neueste Zeit als Fälschung angesehen wurde. Es berichtet über Hofaufführungen 1604—5 von «Shaxberds» Merry Wives, Othello, Measure, Loves L. L., Merchant of Venice und Stücken von Jonson, Chapman, Heywood. D. T. B. Wood untersucht das Blatt genau [Review of English Studies I, 77 und 166] und kann feststellen, daß es von der Hand des Direktors des Audit Office, Sir W. Musgrave, geschrieben ist, der es etwa 1791 für Malone kopiert hatte. Das Blatt kann deshalb trotz der höchst auffälligen Schreibfehler — darunter des dreimaligen sehr verdächtigen Shaxberd —, nicht gut eine Fälschung sein. Ebenso kann die Echtheit der Originalblätter der Revels Accounts durch Tinte und Wasserzeichen bewiesen werden. Sie wurden hauptsächlich deshalb bezweifelt, weil Peter Cunningham, als pensionierter Beamter des Audit Office, die Blätter, die er als sein Eigentum ausgab, aber offenbar aus dem Archiv entwendet hatte, 1868 zum Verkauf anbot. Aber sie waren 1785 in den Händen von Musgrave, 1834 von Cunningham (der sie danach veröffentlichte) und 1868 wieder von Cunningham. Eine Fälschung hätte also nur vor 1785 vorgenommen werden können, und da käme höchstens der verbitterte und boshafte Steevens in Betracht — eine durchaus unwahrscheinliche Hypothese.

«Bibliographische» Textkritik.

Einen sehr beachtenswerten Hinweis auf die Wichtigkeit der erhaltenen Dramenmanuskripte für die Beurteilung der «bibliographischen» Fragen über das Verhältnis von Shakespeares Manuskript zu den ersten Drucken enthält ein Artikel von C. J. Sisson «Bibliographical Aspects of some Stuart Dramatic Manuscripts» [Review of English Studies I, 421]. Er weist aus den Originalmanuskripten von Massingers Believe as you List (Egerton 2828), Fletchers Honest Man's Fortune (Dyce 9) und Faithful Friends (Dyce 10) nach, daß Randkorrekturen und Randzusätze allerdings, wie Dover Wilson annahm, die Versfolge des Textes stören können, daß sie aber dies ebensowohl tun, wenn sie vom Autor selbst, wie wenn sie vom Regisseur oder Überarbeiter herrühren; ebenso daß Streichungen auch von Seiten des Zensors nicht ohne Weiteres eine Störung in der Versfolge bewirken müssen. Solche Streichungen sind manchmal am Kopf der Seite vorgenommen worden, um dieselben Verse auf den Fuß der vorhergehenden Seite zu übertragen, damit dem Souffleur eine Pause an falscher Stelle erspart werde. In diesem Fall ist es sehr leicht möglich, daß der Drucker, der Regiestreichungen absichtlich nicht zu beachten pflegt, die Stelle zweimal abdruckt. Daß «Ghosts» — Figuren die in den Szenenweisungen, aber nicht im Text erscheinen — auf Nachlässigkeit des Autors zurückgehen können statt auf den Überarbeiter oder Regisseur, zeigt ein sehr instruktives Beispiel aus Believe as you *List*. Dasselbe Beispiel zeigt auch, daß dieselbe Rolle durch zwei verschiedene Schauspieler in verschiedenen Szenen vertreten wird: Sz. II 1 spielen Baxter und Pattrick Calistus und Demetrius, III 1 treten Hobs and Rowland an ihre Stelle. Endlich vergißt Massinger, der sich überhaupt durch besondere Nachlässigkeit auszeichnet, beim Abschreiben seines eigenen Konzepts gelegentlich die Namen der Redenden vorzusetzen. Was die Form dieser Namen anlangt, so kümmert sich der Regisseur oft gar nicht um die Form des Autors, sondern setzt konsequent seine eigene dafür ein. Es ist sicher, daß die Untersuchung dieser Dramenmanuskripte noch manches interessante Resultat verspricht.

Shakespeare und das bürgerliche Drama.

Wieweit Shakespeare dem Einfluß des bürgerlichen Dramas nachgegeben hat und so dem Geschmack des Publikums entgegengekommen ist, untersucht ein Aufsatz von Elisabeth Schäfer [Germ.-Rom. Monatsschrift, 13., 1925]. Ihre Beobachtungen erstrecken sich auf Othello, Lear und Measure.

Im Othello schließt sie schon aus der Wahl des Stoffes aus dem Familienleben auf enge Beziehung. Besonders nahe steht «A Woman Killed with Kindness»: hier wie dort handelt es sich um den Ruin einer Ehe. — Im Lear zeigen sich ihr auffallende Ähnlichkeiten in einzelnen Zügen der Gloucester-Fabel. Das Verhalten Edgars zu seinem Vater erinnert an die Gestalt der verstoßenen Frau in «How a Man may choose a Good Wife from a Bad», in «The Fair Maid of Bristol», und in «The London Prodigal». Die Verkleidung Edgars und die Begegnung mit dem Vater findet sich in How . . , wo Mrs. Arthur ihren Mann trifft, der ihr einst nach dem Leben trachtete. Dem gefälschten Brief steht gegenüber ein gefälschtes Testament im London Pr. Die Gestalt Harbarts, des treuen Freundes Sentloes in Fair M. of B. ist in der Gestalt Kents wieder-

zuerkennen. So erklären sich auch die Unterschiede in der Behandlung der Gestalt Kents, verglichen mit der Rolle des Perillus in dem Chronikstück von King Leir.

In Measure ist die Gestalt der Marianne und ihr Verhältnis zu Angelo abweichend von der Quelle in das Drama eingeführt. Dazu vergleiche man wieder Heywoods Woman K. K. Die Verstoßung der Marianne, ihre Bewahrung der Treue und ihre Absonderung von der Gesellschaft findet sich auch im Schicksal der Mrs. Frankford wieder. Die Gestalt Angelos, sein Verhalten in der Schlußszene, sein Leugnen und sein Geständnis sind typische Motive des bürgerlichen Dramas. Eine Einwirkung Shakespeares auf dieses Drama ist gleichfalls sichtbar. Augenfällig ist u. a., wie in Measure der als Mönch verkleidete Herzog Julia und Claudio im Gefängnis besucht, in Fair M. B. der als Mönch verkleidete Sentloe Einlaß in das Gefängnis verlangt, um zu Vallenger und Florence zu kommen.

Shakespeare und das Barock.

Die in den letzten Jahren viel erörterte Frage, ob Shakespeare ein Dichter des Barock sei, wie Walzel behauptet hat, löst ein klar durchdachter Artikel von Eduard Eckard in der Friedrich Kluge kurz vor seinem Tode noch dargebrachten Festschrift (Festschrift zum 70. Geburtstage von Friedrich Kluge, Tübingen, Mohr und Siebert 1926) in negativem Sinne. Er hebt mit vollem Recht hervor, daß das was bei Shakespeare (und bei Helene Richter auch im Tudorstil) für Barock gehalten wird, das Unregelmäßige, Romantische keineswegs einen neuen «Formwillen» darstellt, sondern weiter nichts ist als mittelalterliche, wenn man will, gotische Bestandteile innerhalb der englischen Renaissance; denn dadurch unterscheidet er sich garnicht von seinen Vorgängern Marlowe und Kyd, Peele und Greene, ja auch nicht vom mittelalterlichen Mysteriendrama, das man doch nicht als barock bezeichnen kann. Ebensowenig kann man mit Deutschbein den Pessimismus in den Dramen nach der Jahrhundertwende für barock erklären. Die Renaissance ist keineswegs rein optimistisch — sonst müßte man den ganzen Petrarchismus herausstreichen. Das ist überhaupt kein unterscheidendes Merkmal. Der Fehler der ganzen früheren Diskussionen liegt m. E. darin, daß sie das Prinzip der chronologischen Entwicklung glaubten ausschalten zu können.

Shakespeare und der Euphuismus.

Während man gewöhnlich nur in einer Stelle im ersten Teil Heinrichs IV eine Parodie Shakespeares auf den Euphuismus sieht, glaubt Morris P. Tilley eine frühere in «Romeo und Julia» zu erkennen [Mod. Lang. Notes Bd. 41, Jan. 1926]. Dort gebraucht I 2, 34 der Diener, als er einsieht, daß er für Botengänge nicht geeignet ist, die Worte: «It is written, that the shoemaker should meddle with his yard, and the tailor with his last, the fisher with his pencil and the painter with his nets.» So entschließt er sich denn, zu denen zu gehen, denen mehr Verstand zuteil geworden ist, um sich von ihnen die Namen der eingeladenen Gäste entziffern zu lassen. Statt «it is written» hätte der Diener

auch sagen können «it is written in Euphues», denn die nachfolgenden Worte sind nicht seine eigene Erfindung, sondern ein ungenaues Zitat aus der «Epistle Dedicatory» des «Euphues: The Anatomy of Wit» [Bond I, S. 180, Z. 20ff.]. Dort heißt es «The shoemaker must not go above his latchet, nor the hedger meddle with anything but his bill. It is unseemly for the painter to feather a shaft, or a fletcher to handle a pencil». Die besondere Beziehung zu Lyly liegt nach Tilley aber in dem umgebenden Text. Wie dort der Diener seine eigene Unfähigkeit für das neue Amt einsieht, so hier Lyly für seine Aufgabe, die «Anatomy of Wit» zu schreiben. Vorher heißt es nämlich bei Lyly «It may be that fine wits will descant upon him that, having no wit, goeth about to make the Anatomy of Wit; and certainly their jesting in my mind is tolerable». Unmittelbar nachher folgt: «All which things make most against me in that a fool hath intruded himself to discourse on wit.» Shakespeare hat demnach die von Lyly selbst dargebotene Gelegenheit ergriffen und in den Worten eines einfältigen Bewunderers Lylys ihn und seinen Stil treffend parodiert.

Titus Andronicus.

Shakespeares Anteil am «Titus Andronicus» untersucht H. D. Gray [Philol. Quarterly V, 166 (1926)]. Der Verfasser hat seine frühere Ansicht, nach der Greene und Peele das Stück Shakespeares für die Pembroke-Truppe überarbeitet hätten, aufgegeben und sieht nunmehr in Shakespeare den Überarbeiter. Für die Aussonderung des Anteils ist das Vorkommen der weiblichen Versausgänge, «double endings» entscheidend: bei Greene und Peele begegnen kaum mehr als 3% d. e., Shakespeare dagegen hat einen hohen Prozentsatz. Der gesamte Anteil Shakespeares am «Titus Andronicus» ist, an diesem Kriterium gemessen, nur gering.

Akt I und II 1 und 2, enthalten nur etwas über 2% d. e. II 3, 10—50 sind von Shakespeare (12% d. e.), II 3, 136—186 enthält sogar 20%; der Rest dieser Szene zeigt 7%. Vielleicht hat Sh. hier hin und wieder gebessert. III 1: Der Anteil Shakespeares ist nicht leicht zu bestimmen, am ehesten kommen ihm Z. 82—135 und 207—218 (14%) zu. Jedoch sind diese Stellen so eng mit den folgenden Zeilen verknüpft, daß eine Abtrennung nicht möglich ist. III, 2 ist wohl von Shakespeare (9%), IV 1 paßt wenig zu Shakespeare, zeigt auch nur 1,5% d. e. IV 2 hat 11%, wohl von Sh., obschon die ersten 50 Zeilen nach Greene aussehen und die Szene auch sonst für Greene charakteristische Wörter enthält. Das Ende dagegen weist ganz auf Shakespeare. IV 3 und 4 sind von Shakespeare wegen der d. e., Akt V 1 hat 17%! Die Gestalt Aarons ist schon von Collins und anderen als Schöpfung Shakespeares bezeichnet worden wegen der lebhaften Charakterisierung. V 2 gehört zum alten Stück trotz 5,8% d. e., Shakespeare mag hier oder da geändert haben. Die Schlußszene mit 12% d. e. ist von Shakespeare mit Ausnahme von Z. 26—34 und 53—66. — Der gesamte Anteil Shakespeares beläuft sich auf etwas weniger als 1000 Verse mit 11,5% weiblicher Versschlüsse, der Anteil Peeles und Greenes auf etwas mehr als 1500 Verse mit 2,9%.

Die Teile mit hohem Prozentsatz enthalten die Bitte der Lavinia, die Entwicklung des Wahnsinns bei Titus, die lebhafte Charakterzeichnung des Aaron, das Bekenntnis und die Bestrafung des Schurken und die abrundende Schlußszene der Tragödie.

Richard II.

Eine Aufführung von Richard II 1595 erschließt Sir E. Chambers [Review of English Studies I 75] aus einem Brief von Sir Edw. Hoby an Sir Robert Cecil vom 7. 12. 1595, wo dieser eingeladen wird «& K. Richard present him self to your vewe». [Leider ist die Anspielung zu vage: es kann ein Bild ebensogut sein wie ein Bühnenstück, und Richard III ebensowohl wie irgendein Richard II.]

Lear.

Die ethische Gedankenwelt Shakespeares, wie sie sich im «King Lear» offenbart, untersucht Hardin Craig [Philol. Quart. IV 97]. Gerade der Lear ist für solche Betrachtung geeignet, da Shakespeare hier mehr als sonst seine Ansichten von den sittlichen Grundlagen der Weltordnung offenbart hat. Dabei zeigt sich, wie sehr er darin von den Anschauungen seiner Zeit abhängig ist. Craig weist u. a. darauf hin, wie der Begriff und die Einteilung der Gerechtigkeit von Wilsons «Art of Rhetoric» unschwer im King Lear wiederzuerkennen ist, ohne natürlich behaupten zu wollen, Shakespeare habe die ethischen Schriften seiner Zeit eingehend studiert.

Hamlet.

Die Frage nach der Datierung des Hamlet greift W. J. Lawrence erneut auf [Times Literary Supplement 1926 S. 263]. Nach ihm fand die erste Aufführung schon im Spätsommer 1600 statt, den Text dafür haben wir in der zweiten Quarto 1604 vor uns. Das Hauptargument für diese These bildet eine Stelle in der Q 2 die bisher unerklärt geblieben ist: «the humerous man shall end his part in peace» [II 2, 334]. Darin steckt nach Lawrence eine Anspielung auf den unruhigen Ausgang einer Aufführung von «Every Man Out of His Humour» im Globustheater, von der wir nur wenig wissen. Nach allgemeiner Annahme fand diese Aufführung Ende 1599 statt, in die Nähe rückt sie auch ohne Zweifel die Eintragung in das Buchhändlerregister vom 8. April 1600. Da man mit Wiederholungen jenes Dramas rechnen muß, hätte auch eine spätere Anspielung auf das Stück noch ihren Sinn gehabt.

Ostern 1600 schon als Zeit der Erstaufführung zu nehmen, verbietet nach Lawrence eine zweite Anspielung der Q 2. Jene Antwort des Rosenkrantz «I thinke their inhibition comes by the meanes of the late innovation» bezieht Lawrence auf das Sperrgesetz des Privy Council vom 22. Juni 1600. Darin einen Hinweis auf die rivalisierenden Knabentheater zu sehen, lehnt er ab, da eine «inhibition» der erwachsenen Spieler durch sie unwahrscheinlich und nicht nachweisbar ist. Diese Deutung ist zudem aus der Q 1 und der Folio hineingetragen worden, ein Vorgehen, das sehr anfechtbar ist, da jeder Text aus sich heraus verstanden sein will, wenn er den Zuschauern verständlich bleiben soll. Shakespeare schrieb also diese Worte unmittelbar nach diesem Verbote nieder, als es seine erste Wirkung tat, man aber die weitere Wirkungslosigkeit noch nicht voraussehen konnte. Stand er nun in jenen Tagen bei Akt II, Sz. 2, so fand die erste Aufführung schwerlich vor August statt. —

Die Zeit für jene Änderungen der Stelle in Q 1 und F setzt Lawrence frühestens in den Mai oder Juni 1600. Sie setzen den Theaterkrieg und seine literarischen Erzeugnisse im Frühjahr 1601 voraus. Es ergibt sich also, daß wir in Q 2 den Originaltext haben, Q 1 und F sind spätere Versionen.

Mit den Namen Rosencrantz und Guildenstern beschäftigen sich mehrere Zuschriften an die Times [Literary Supplement 1925 S. 12, 28, 44, 62]. Sie bringen das Ergebnis, daß ein Frederik Rosenkrantz als Mitglied einer dänischen Gesandtschaft in den neunziger Jahren des 16. Jahrh. am Hofe Elisabeths weilte und von seinem Schwager Guildenstern begleitet war.

Othello.

Die Stufen der «Anagnorisis» von Schuld und Unschuld im Othello, wie Aristoteles sie bestimmte, untersucht Allan H. Gilbert [Philological Quarterly V 119]. Mit vollendeter dramatischer Technik zieht Sh. die Gelegenheiten heran, um Othello Schritt für Schritt den Weg vom bloßen Argwohn bis zur festen Überzeugung von Desdemonas Schuld zu führen. Kaum aber ist der Höhepunkt erreicht, so stehen wir mit unserem heutigen Empfinden vor einem Bruch in dieser lückenlosen Entwicklung. Sterbend noch nimmt Desdemona ihren Gatten gegen den Vorwurf des Mordes in Schutz. Zweifellos würde ein moderner Dramatiker ihre Worte heroischer Selbstaufopferung zum Anlaß genommen haben, um Othello schon jetzt die Wahrheit erkennen zu lassen. Shakespeare jedoch läßt diese Gelegenheit einer Anagnorisis von höchster dramatischer Kraft unbenutzt vorübergehen und greift zu einer anderen, die von quälender Länge ist und so wirkungslos bleibt: Othello entnimmt den letzten Worten seiner Gattin nichts, bleibt auch gegenüber Emilias Verteidigung anfänglich hartnäckig bei seinen Anschuldigungen. Erst als er die Wahrheit über das Taschentuch erfährt, sieht er seine Schuld und beschließt Selbstmord. Doch das Drama endet damit nicht. Nach einer langen Rede Othellos erscheinen Cassio und Jago; Briefe Rodrigos werden zur Aufklärung vorgelesen, und erst nachdem Othello von Cassio erfahren hat, wie er in den Besitz des Taschentuches gelangt ist, schreitet er zum Selbstmord. Für das unwirksame Hinausziehen der Erkenntnis von Desdemonas Unschuld läßt sich verschiedenes zur Erklärung anführen. Einmal mag leidenschaftliche Verblendung Othello die Erkenntnis der Unschuld unmöglich machen. Daneben aber entspricht ein solcher Schluß der Gewohnheit der elisabethanischen Bühne, die alle beteiligten Personen noch einmal auftreten ließ. Einen plötzlichen Abbruch liebte sie nicht. Außerdem kann man darin ein Zugeständnis an das Publikum sehen, das nicht zufrieden war, solange Othello noch ein Rest der Wahrheit verborgen blieb. Zu vergessen ist auch nicht, daß Shakespeare nicht frei mit der Quelle schalten konnte. Das gewohnheitsmäßig festgelegte Verhältnis zur Vorlage gestattete die Umgestaltung des Ganzen auf einen großen dramatischen Effekt hin nicht.

Tempest.

In einer Nachprüfung der von J. Dover Wilson in seiner Einleitung im New Shakespeare aufgestellten Behauptungen über die Komposition des Tempest kommt Sir E. Chambers [The Integrity of the Tempest, The Review

of English Studies I (1925), 129] zu wesentlich anderen Ergebnissen. Er lehnt mit guten Gründen die Revision eines älteren Shakespeareschen Stückes (Wilson), aber auch die spätere Einschiebung der Maskenszene des 4. Akts (H. D. Gray) ab. In den «Kompositionsfugen» der Vorgeschichte sieht er nur eine Ungeschicklichkeit der epischen Exposition. Die Kürze des Tempest braucht nicht auf Regiestreichungen zu beruhen, sondern erklärt sich durch die eingestreuten Tänze und Dumb-shows. Aus Flüchtigkeiten, wie der nur gelegentlichen Erwähnung eines «tapferen Sohnes» des Antonio kann man nicht auf eine ältere, vollere Fassung schließen. Ähnliches gilt von den Kurzzeilen und den falschen Versabteilungen. Die Möglichkeit, daß der Folio-Text auf ein Manuskript Shakespeares zurückgehe, streitet Chambers nicht ab.

Zur Texterklärung.

«What is it o' clock». Nach M. P. Tilley [J. E. G. Ph. XXIV 319] haben die Worte neben dem eigentlichen Sinn die Nebenbedeutung, die Geistesarmut des Angeredeten hervorzuheben. Tilley geht aus von Belegen bei Heywood und Swift, wo dieser Nebensinn eher zu ersehen ist. Bei Shakespeare kommen in Betracht: L. L. L. II, 1, 122, As you like it III 2, 317, Wives II 3,3, 2 Hen. IV, II 1, 36.

«Meacocke», das in Taming of the Shrew II, 1,315 begegnet, bringt M. L. C. Linthicum [Mod. Lang. Notes 40,91] wegen seiner Bedeutung «ängstlich» mit maycock, dem grauen Regenpfeifer, zusammen, der wegen seines scheuen, ängstlichen Wesens bekannt ist.

In Much ado V 1, 178 steht «If she did not hate him deadly, she would love him dearly», was W. L. Rushton [Shakespeares Euphuism S. 52] durch eine gegenübergestellte Stelle aus Lyly für seine Zwecke deutet. Nach M. T. Tilley [Mod. Lang. Notes 40, 188] liegt jedoch eine lateinische Sentenz zugrunde, die der Zeit Shakespeares allgemein vertraut war.

As you like it II 5, 50 kommt vor Ducdame, ducdame, ducdame. Max Förster [Germ. Rom. Monatsschrift XII 349] verweist, wie schon früher F. J. Harries, auf kymrisch dewch 'da mi «Komm mit mir», eine Bedeutung, die man an der Stelle erwartet. Kymrisch stand damals in allgemeinem Ansehen, und Grußformen waren auch dem Ungebildeten bekannt.

Merry Wives V 4, 73 verabschiedet der walisische Schulmeister Sir Hugh Evans in der Q mit «Grate why, mine host», wo die F «Fare you well» hat. H. C. Hart sah darin ein entstelltes kymr. cadw chwi «preserve you». Förster setzt a. a. O. dafür die lautgesetzliche und formell näherstehende Form gado chwi an, die auch sonst bei elisabethanischen Schriftstellern begegnet.

Hamlet V 2, 298 sagt Gertrud von Hamlet «He's fat and short of breath», eine unbehagliche Stelle, da man sich Hamlet ungern als beleibten Herrn vorstellt. M. P. Tilley [J. E. G. Phil XXIV, S. 315] sieht darin nur die damals allgemein verbreitete Vorstellung, daß der aus den Poren dringende Schweiß geschmolzenes Fett sei, und führt Belege aus der Literatur an. Dazu passen die folgenden Worte «Here, Hamlet, take my napkin, rub thy brows». Diese Bedeutung ist auch sonst bei Sh. nachweisbar, in As you like it III 217 ist sie erforderlich, da sonst der Sinn nicht heraus kommt: «and is not the grease of a mutton as wholesome as the sweat of a man».

Im Tempest begegnet viermal der Hinweis, daß die Kleider der schiffbrüchigen Hofleute trotz des Seewassers unversehrt geblieben sind. Gegen eine allegorische Deutung, wie sie Colin Still versuchte [Hinweis auf die christliche Taufe], wendet sich Thornton S. Graves [Mod. Lang. Notes 40, 396]. Nach ihm geschieht diese wiederholte Betonung aus praktischen Gründen. Der Realismus der Bühne verlangte durchnäßte Kleider, die Eitelkeit der Schauspieler und der Höflinge prächtige und kostbare Gewänder, auch auf Kosten der Wirklichkeit. Auch das Stück selbst erfordert für Ferdinand und sein Gefolge vornehme Kleidung. Zeit und Gelegenheit zum Auswechseln war nicht da. So fühlte sich denn Shakespeare zu einer besonderen, wiederholten Erklärung für das kritische Publikum genötigt. H. Sandison weist [MLN Jan. 1926] weiter darauf hin, daß bei Shakespeare daneben auch der Gedanke an die Zauberinsel mitwirkt, auf der nicht nur die Kleider trocken, sondern auch neu gefärbt und frischer als zuvor erscheinen.

«Puttenhams» Arte of English Poesie.

Ein Kabinettstückchen scharfsinniger Untersuchung ist der Nachweis von B. M. Ward [Review of English Studies I 284], daß weder Richard noch George Puttenham als Verfasser der A. E. P. in Betracht kommen, sondern nur ein Mann, der folgende Bedingungen erfüllte: 1. geboren 1529—35; 2. Parlamentsmitglied am 9. 10. 1553; 3. anwesend beim Fest der Herzogin von Parma zu Brüssel zu Ehren des Lord Arundel im März 1566; 4. in Spaa im September 1566; 5. überreicht der Königin sein Gedicht Partheniades als Neujahrsgeschenk 1579; 6. beteiligt sich (wahrscheinlich) an der Reise des Hofs nach Huntingdonshire (und Cambridge) 1564; 7. ein Gelehrter; 8. wahrscheinlich im Ausland erzogen; 9. literarische Muße in den 80er Jahren; 10. Scholar at Oxford; 11. ein Freund von Puttenhams Schwager Throckmorton. Keine dieser Bedingungen wird von den Brüdern Puttenham erfüllt (nicht einmal die letzte) — alle bis auf No. 10 dagegen von John Baron Lumley (1532 bis 1609). Dieser hat zwar in Cambridge studiert, was aber ein Studium auch in Oxford nicht ausschließt. Er wurde 1599 High Steward der Universität Oxford. Er ist also höchstwahrscheinlich der Autor der A. E. P., und Puttenham ist vielleicht nur absichtlich gewählt, um den Autor der 1589 anonym erschienenen Schrift auch dem intimeren Kreise zu verdecken. Der Name wird zuerst von Sir J. Harrington in einem Brief an seinen Drucker Field erwähnt, während derselbe Harrington 1591 in seiner Apology for Poetry den Autor als Ignoto bezeichnet. Dann findet sich der Name «Master Puttenham» 1614 in der Abhandlung über The Excellency of the English Tongue von Richard Carew angeführt, die Camden in seinen Remains abgedruckt hat. Aber er fehlt in dem sonst peinlich genau abgedruckten Manuskript Carews und erweist sich als Einschiebung von Camden.

Sir Thomas More.

Gegen die Ansicht Pollards und seiner Freunde, daß Shakespeare die Volksszenen in dem Drama Sir T. More (vgl. Sh.-Jahrb. 61, 133) geschrieben habe, führt Levin L. Schücking sehr beachtenswerte und m. E. überzeugende Argumente ins Feld [Review of English Studies I 40]. Die Sprache der Szene

zeigt durchaus nicht so viele Übereinstimmungen mit der Shakespeares. Sie ist im allgemeinen flacher, läßt Shakespeares Phantasie und Geist vermissen. Der politische und ethische Standpunkt ist nicht der Shakespeares, zeigt vielmehr die Sentimentalität der volkstümlichen Dramatiker. Am meisten Ähnlichkeit zeigt die Szene wie das ganze Drama mit den Historien von der Jahrhundertwende Sir John Oldcastle (1600) und Thomas Lord Cromwell (1602). In Cromwell ist ebenso wie in More die Gestalt Wolseys einfach weggelassen, offenbar weil Chettle und Genossen gerade 1601 zwei Stücke über ihn für Henslowe geliefert hatten. Die drei Stücke Wolsey, Cromwell und More bilden deutlich eine Gruppe von auf handwerksmäßiger Zusammenarbeit von Henslowes «Playwrights» beruhenden Dramen.

Spenser.

Als eine Ergänzung zu seiner Arbeit in den Univ. of Washington Publ. in English 1911 deckt F. M. Padelford [J. E. G. Ph. Bd. 22] die einzelnen Züge der geistlichen Allegorie im ersten Buch der «Faerie Queene» auf. Das Buch stellt eine Art «Pilgrim's Progress» dar. Der Weg zum Heile führt den Christen durch Sünde, Erkenntnis der eigenen Unvollkommenheit, Verzweiflung, Erkenntnis der Gnade Gottes und Reinigung zum Besitze des Heiles. Beeinflußt ist Spenser hier namentlich vom Idealismus Platos und Calvins. Aus Calvins Institutiones kann Padelford denn auch öfter Parallelen anführen.

Dem Ursprung des Drachen in der Faerie Queene, Buch I, 11, den man oft in mittelalterlichen Versromanen gesehen hat, ist Whitney Wells nachgegangen [Mod. Lang. Notes Bd. 41, März 1926]. Nach ihm ist wohl der Drachenkampf eine Kombination verschiedener Darstellungen der Ritterepik, dagegen die Beschreibung des Drachen wesentlich von der Anschauung des Mittelalters über die Hölle und deren Bewohner bedingt. Hierfür war nicht Dantes Inferno oder die Apokalypse das Vorbild, sondern die Visio Tundali, deren englische Version sehr verbreitet war und auch Spenser bekannt sein konnte. Spensers Drache erinnert ganz an die höllischen Geister in jener Visio. Weitere Parallelen bestärken Wells in seiner Annahme. So vergleicht er die Schmiede in der Höhle Mammons [Book II Canto 7] mit der Höllenschmiede des Tundalus (140ff.), die goldene Kette des Ehrgeizes [Book I, Canto 7, 46] mit einem Gesicht in Tundals Paradies (1969ff.), Spensers Lebensbrunnen mit dem wunderbaren Quell im Tundalus (1531ff.).

Die Vorstellung von der Entstehung der Ungeheuer aus dem Nilschlamm untersucht C. W. Lemmi [Mod. Lang. Notes, Bd. 41, April 1926]. Er zieht verschiedene Quellen, die in Betracht kommen könnten, heran und findet als nächststehende des Diodorus Siculus «Bibliotheca». Dort findet sich alles vereint, was Spenser in jenem Canto I des ersten Buches der Faerie Queene bringt.

Heinrich Julius von Braunschweig.

Von den Dramen des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig aus den Jahren 1593/94, die alle durch ihre Eigenart in Stil und Aufbau fremden Einfluß verraten, untersucht M. Blackmore Evans [J. E. G. Ph. Bd. 22, S. 195] «Die Tragödie vom Ungeratenen Sohn» auf ihre Abhängigkeit vom elisabetha-

nischen Drama. Das Stück stellt sich dar als eine Kombination von Motiven und Situationen, wie sie der englischen Bühne vor Shakespeare vertraut waren. Evans geht unter diesem Gesichtspunkte den Gang des Dramas durch und weist zahlreiche Parallelen nach. Als wertvolle Erkenntnis ergibt sich ihm, daß keins der erhaltenen englischen Stücke in einheimischer Sprache eine gleich breite Behandlung des Rachegeistes bietet wie das deutsche Drama. Zweifellos aber hat der Autor dies dramatische Hilfsmittel dem englischen Drama vor Shakespeare entlehnt. Demnach ist uns auf deutschem Boden in der «Tragödie vom Ungeratenen Sohn» der Typus eines vorshakespearischen Rachedramas erhalten, der auf englischem Boden verloren gegangen ist und hier nur in einigen lateinischen Universitätsstücken aus späterer Zeit Verwandte besitzt.

Theaterschau.

Statistischer Überblick.

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1925.

Aachen, Stadttheater: Komödie der Irrungen 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Romeo 1. — Widerspenstige 6. — Othello 3.

Aalen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Altenburg, Landestheater: Sommernachtstraum 5.

Altona, Stadttheater: Was ihr wollt 14. — Julius Caesar 20.

— Schillertheater: Othello 2.

Alzey — siehe bei Frankfurt a. M., Hessische Landeswanderbühne.

Amberg — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Andernach — siehe bei Frankfurt a. M., Frankf. Künstlertheater für Rhein und Main.

Ansbach — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Arnsberg — siehe bei Münster, Westfäl. Städtebundtheater.

Arnstadt, Schwarzburg. Landestheater: Lärm um nichts 4.

Aschaffenburg, Stadttheater: Komödie der Irrungen 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe).

Aue (Erzgeb.), Volksbühne: Was ihr wollt 3 (davon je 1 in Bockau, Lößnitz, Schwarzenberg).

Augsburg, Stadttheater: Troilus 1 (Gastspiel der Münchener Kammerspiele).

Baden bei Wien, Stadttheater [Jubiläumstheater]: Othello 1.

Baden-Baden, Städt. Schauspiele: Komödie der Irrungen 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Widerspenstige 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe).

Ballenstedt, Herzogl. Hoftheater: Othello 1.

Barmen, Stadttheater: Lärm um nichts 4. — Macbeth 4.

Basel, Stadttheater: Sommernachtstraum 1 (Volkshaus). — Widerspenstige 5. — Hamlet 2.

Bensheim — siehe bei Frankfurt a. M., Hessische Landeswanderbühne.

Bentheim — siehe bei Münster, Westfäl. Städtebundtheater.

Berlin, Staatliches Schauspielhaus: Romeo 12. — Lärm um nichts 3.

— Schillertheater: Widerspenstige 20.

— Komödienhaus: Wie es euch gefällt 1.

— Lessingtheater: Widerspenstige 18. — Coriolan 5 (davon 1 Gastspiel der Reinhardt-Bühnen).

— Theater in der Königgrätzerstraße: Wie es euch gefällt 51.

— Volksbühne: Kaufmann 43. — Hamlet 44.

— Wallner-Theater: Romeo 86.

Bern, Stadttheater: Widerspenstige 8.

Berncastel — siehe bei Frankfurt a. M., Frankf. Künstlertheater für Rhein und Main.

Betzdorf — siehe bei Frankfurt a. M., Frankf. Künstlertheater für Rhein und Main.

Beuthen (O.-Schl.), Stadttheater (Dreistädtetheater): Hamlet 4.

Biel, Vereinigte Stadttheater: Was ihr wollt 2.

Bielefeld, Stadttheater: Sommernachtstraum 5.

Bildstock — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.

Birkenfeld — siehe bei Frankfurt a. M., Frankf. Künstlertheater für Rhein und Main.

Blieskastel — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Bocholt — siehe bei Soest, Holtorf-Truppe.
Bochum, Stadttheater: Richard II. 7. — Widerspenstige 1. — Heinrich IV. 3. — Was ihr wollt 3.
Bockau — siehe bei Aue (Erzgeb.), Volksbühne.
Bonn, Stadttheater: Wie es euch gefällt 8. — Hamlet 5.
Braunschweig, Landestheater: Sommernachtstraum 1. — Romeo 5. — Widerspenstige 3.
Bremen, Stadttheater: Richard III. 4. — Kaufmann 1. — Julius Caesar 6. —
— Schauspielhaus: Kaufmann 7.
Bremerhaven, Stadttheater: Othello 4. — Lear 2.
Breslau, Lobe-Theater: Romeo 18.
Brieg, Stadttheater: Sommernachtstraum 3. — Kaufmann 4.
Brünn, Deutsches Schauspielhaus: Kaufmann 5.
Buer — siehe bei Gelsenkirchen, Haß-Berkow-Spiele.
Bunzlau, Schlesisches Landestheater: Was ihr wollt 7 (davon 2 in Grünberg).
Cassel, Staatstheater: Sommernachtstraum 6.
Celle, Freie Volksbühne: Lear 1.
Cham — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Chemnitz, Opernhaus (Neues Stadttheater): Kaufmann 2. — Hamlet 6.
— Schauspielhaus: Widerspenstige 12.
Coburg, Landestheater: Hamlet 3. — Coriolan 2.
Cochem — siehe bei Frankfurt a. M., Frankf. Künstlertheater für Rhein und Main.
Coswig — siehe bei Dreden, Modernes Theater.
Cottbus, Stadttheater: Sommernachtstraum 5. — Othello 6.
Crefeld, Stadttheater: Wie es euch gefällt 1. — Troilus 5,
— siehe auch bei Soest, Holtorf-Truppe.
Czernowitz, Deutsches Theater in Rumänien: Romeo 1.
Danzig, Stadttheater: Kaufmann 3. — Lärm um nichts 2.
Darmstadt — siehe bei Soest, Holtorf-Truppe.
Dessau, Friedrich-Theater: Julius Caesar 6.
Detmold, Lippisches Landestheater: Sommernachtstraum 2.
Diez — siehe bei Frankfurt a. M., Frankf. Künstlertheater für Rhein und Main.
Dillingen — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Dinkelsbühl — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Döbeln, Stadttheater: Hamlet 4.
Donauwörth — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Dortmund, Stadttheater: Richard III. 9.
Dresden, Schauspielhaus: Kaufmann 6. — Wie es euch gefällt 10. — Maß für Maß 1.
— Central- und Neues Theater: Ende gut, alles gut 18. — Othello 3.
— Modernes Theater: Was ihr wollt 5 (davon je 1 in Coswig, Freital, Kötzschenbroda, Pirna, Radeberg).
Dudweiler — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Düren — siehe bei München-Gladbach, Stadttheater.
— siehe auch bei Soest, Holtorf-Truppe.
Dürkheim (Bad), Kurtheater: Kaufmann 5 (davon 4 Sommerfestspiele). — Wintermärchen 2.
Düsseldorf, Stadttheater (Kleines Haus): Kaufmann 12.
— Schauspielhaus: Komödie der Irrungen 1 (in Gelsenkirchen). — Sommernachtstraum 14. — Hamlet 16 (davon 3 in Gelsenkirchen).
— siehe auch bei Soest, Holtorf-Truppe.
Duisburg, Stadttheater: Richard II. 6. — Heinrich IV. 5. — Was ihr wollt 3.
Eckernförde — siehe bei Schleswig, Nordmark-Landestheater.
Eger, Stadttheater: Richard III. 3.
Eichstädt — siehe bei Soest, Holtorf-Truppe.
Eisenach, Stadttheater: Komödie der Irrungen 1.
Elberfeld, Stadttheater: Lärm um nichts 6. — Macbeth 3.
Ellwangen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Elster (Bad), Kurtheater (Städt. Theater Plauen): Sommernachtstraum 2.
Elversberg — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.

Emden — siehe bei Münster, Westfäl. Städtebundtheater.
Erfurt, Stadttheater: Widerspenstige 1.
Essen, Stadttheater: Sommernachtstraum 9. — Othello 5.
— Schauspielhaus: Komödie der Irrungen 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe).
Eßlingen, Stadttheater: Widerspenstige 1. — Othello 5.
Feuerbach — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Flensburg, Stadttheater: Richard III. 2. — Kaufmann 3. — Othello 3.
Frankenthal — siehe bei Kaiserslautern, Landesthater für Pfalz und Saargebiet.
Frankfurt a. M., Schauspielhaus: Liebes Leid und Lust 7 (davon 4 Kammerspiele.) — Komödie der Irrungen 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Romeo 6. — Widerspenstige 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Wie es euch gefällt 13. — Troilus 8.
— Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main: Die beiden Veroneser 22 (davon 2 in Oberstein, je 1 in Andernach, Bernkastel, Betzdorf, Birkenfeld, Cochem, Diez, Höchst, Hofheim, Kirn, Lienberg, Mayen, Meisenheim, Montabaur, Oberursel, Soden, Traben-Trarbach, Weilburg, Wetzlar, Wittlich).
— Hessische Landeswanderbühne: Die beiden Veroneser 7 (davon 2 in Offenbach a. M., je 1 in Alzey, Bensheim, Groß-Umstadt, Langen, Michelstadt).
Frankfurt a. O., Stadttheater: Wie es euch gefällt 6. — Othello 5.
Fraulautern — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Fraustadt — siehe bei Glogau, Stadttheater.
Freiberg i. S., Stadttheater: Sommernachtstraum 5.
Freiburg i. Br., Stadttheater: Was ihr wollt 4. — Hamlet 3. — Wintermärchen 1.
Freising — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Freital — siehe bei Dresden, Modernes Theater.
Friedland — siehe bei Neubrandenburg, Mecklenburg. Städtebundtheater.
Friedrichshafen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Friedrichsthal — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Füssen — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Fulda, Stadttheater: Sommernachtstraum 1. — Widerspenstige 1.
Geislautern — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Geislingen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Gelsenkirchen, Haaß-Berkow-Spiele (Volkshaus Rotthausen): Sommernachtstraum 2 (davon je 1 in Herne u. Lüdenscheid). — Romeo 3 (davon 2 in Buer).
— siehe auch bei Düsseldorf, Schauspielhaus.
Gera, Reußisches Theater: Kaufmann 2. — Othello 9.
Gießen, Stadttheater: Die lustigen Weiber 5.
Gladbeck, Städt. Bühne: Lear 1.
Glauchau, Stadttheater: Widerspenstige 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe).
Gleiwitz, Stadttheater (Dreistädtetheater): Hamlet 3.
Glogau, Stadttheater: Widerspenstige 6 (davon 1 in Fraustadt). — Othello 2.
Göppingen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Göttingen, Stadttheater: Richard III. 4. — Romeo 3. — Macbeth 4.
Goslar — siehe bei Soest, Holtorf-Truppe.
Graz, Schauspielhaus: Kaufmann 1.
Greifswald, Neues Stadttheater: Widerspenstige 1. — Was ihr wollt 3.
Grimma — siehe bei Soest, Holtorf-Truppe.
Gronau — siehe bei Münster, Westfäl. Städtebund-Theater.
Groß-Umstadt — siehe bei Frankfurt a. M., Hessische Landeswanderbühne.
Grünberg — siehe bei Bunzlau, Schlesisches Landestheater.
Grünstadt — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Guben, Stadttheater: Widerspenstige 3.
Halle a. S., Stadttheater: Hamlet 8.
— siehe auch bei Soest, Holtorf-Truppe.
Hamborn, Städt. Bühne: Lear 1.
Hamburg, Deutsches Schauspielhaus: Sommernachtstraum 5. — Kauf-

mann 23. — Widerspenstige 15. — Hamlet 1. — Lear 3. — Wintermärchen 8.

Hamburg, Kammerspiele: Maß für Maß 16.

— Thalia-Theater- Hamlet 2.

Hameln, Volksbühne: Hamlet 1 (Gastspiel d. Stadtth. Hildesheim).

Hamm — siehe bei Münster, Westfäl. Städtebundtheater.

— siehe bei Soest, Holtorf-Truppe.

Hanau, Stadttheater: Kaufmann 7.

— siehe bei Soest, Holtorf-Truppe.

Hannover, Opern- und Schauspielhaus: Coriolan 2 (Stadthalle).

— Schauburg: Widerspenstige 6.

Harburg (Elbe), Stadttheater: Hamlet 2. — Macbeth 6 (davon 1 in Lüneburg).

Hausweiler — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.

Heidelberg, Stadttheater: Hamlet 1.

Heidenheim — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Heilbronn, Stadttheater: Was ihr wollt 6.

Heiligenwald — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.

Hermannstadt, Deutsches Theater in Rumänien — siehe bei Czernowitz u. Sächsisch Regen.

Herne (Westf.), Stadttheater: Sommernachtstraum 1 (Gastspiel Haaß-Berkow).

— siehe auch bei Gelsenkirchen (Volkshaus Rotthausen).

Hildburghausen — siehe bei Meiningen, Landestheater.

Hildesheim, Sadttheater: Hamlet 6. (davon 1 in Hameln) — Macbeth 12.

Hindenburg, Kasinotheater (Dreistädtetheater): Hamlet 2.

Hirschberg (Schles.), Stadttheater: Othello 2.

Höchst a. M. — siehe bei Frankfurt a. M., Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main.

Hof (Saale), Bayerische Landesbühne, Spielgruppe Oberfranken: Hamlet 3. — Othello 2.

Hofheim — siehe bei Frankfurt a. M., Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main.

Husum — siehe bei Schleswig, Nordmark-Landestheater.

Illingen — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.

Innsbruck, Stadttheater: Hamlet 2 (Gastspiel des Wiener Burgtheaters).

Kaiserslautern, Stadttheater: Romeo 2. — Widerspenstige 1.

— Landestheater für Pfalz und Saargebiet: Romeo 7 (davon je 1 in Frankenthal, Grünstadt, Pirmasens, Speyer, Zweibrücken). — Widerspenstige 31 (davon je 2 in Klingenmünster und Völklingen, je 1 in Bildstock, Blieskastel, Dillingen, Dudweiler, Elversberg, Fraulautern, Friedrichsthal, Geislautern, Hausweiler, Heiligenwald, Illingen, Kreuznach, Merzig, Neunkirchen, Ottweiler, Pirmasens, Quierschied, Rodalben, Saarlouis, St. Ingbert, St. Wendel, Schaffhausen, Schwalbach, Sulzbach, Thaleischweiler, Wemmetsweiler).

Karlsruhe, Landestheater: Richard III. 5. — Was ihr wollt 5.

— Badische Bühne (Egon Schmid): Was ihr wollt 7.

Kattowitz, Stadttheater (Dreistädtetheater): Hamlet 2.

Kaufbeuren — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Kempten — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Kiel, Stadttheater: Romeo 2. — Widerspenstige 3. — Antonius und Cleopatra 6.

Kirchheim — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Kirn — siehe bei Frankfurt a. M., Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main.

Klagenfurt, Stadttheater: Widerspenstige 2. — Othello 2.

Klingenmünster — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.

Köln a. Rh.: Schauspielhaus: Kaufmann 6. — Lärm um nichts 4. — Hamlet 14.

— Kammerspielhaus: Widerspenstige 2.

Königsberg i. Pr., Stadttheater: Romeo 5.

— Neues Schauspielhaus: Wie es euch gefällt 19.

Köslin, Stadttheater: Was ihr wollt 3.

Kötzschenbroda — siehe bei Dresden, Modernes Theater.

Konstanz, Stadttheater: Kaufmann 3. — Widerspenstige 1. — Macbeth 2.

Kreuznach — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.

Krummau, Südböhmische Schaubühne: Kaufmann 1.
Landsberg a. W., Stadttheater: Sommernachtstraum 6. — Widerspenstige 1. — Was ihr wollt 6.
— siehe auch bei München, Bayer. Landesbühne.
Landshut, Stadttheater: Widerspenstige 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe).
Langen — siehe bei Frankfurt a. M., Hessische Landeswanderbühne.
Langenberg — siehe bei Recklinghausen, Stadttheater.
Leipzig, Neues Theater: Sommernachtstraum 14.
— Altes Theater: Sommernachtstraum 1. — König Johann 9.
— Schauspielhaus: Widerspenstige 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe).
Leobschütz — siehe bei Oppeln, Stadtthater.
Liegnitz, Stadttheater: Kaufmann 5. — Othello 1.
Lienberg — siehe bei Frankfurt a. M., Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main.
Lindau — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Lößnitz — siehe bei Aue, Erzgeb. Volksbühne.
Ludwigsburg — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Lübeck, Stadttheater: Widerspenstige 5. — Hamlet 1. — Othello 5.
Lüdenscheid — siehe bei Gelsenkirchen, Haaß-Berkow-Spiele.
Lüneburg — siehe bei Harburg a. E., Stadttheater.
Luzern, Stadttheater: Othello 1.
Magdeburg, Wilhelm-Theater: Hamlet 19.
Mainz, Stadttheater: Hamlet 5.
Malchin — siehe bei Neubrandenburg, Mecklenburg. Städtebundtheater.
Mannheim, Nationaltheater: Komödie der Irrungen 3 (davon 2 Gastspiele der Holtorf-Truppe). — Was ihr wollt 6. — Macbeth 7.
— Neues Theater: Widerspenstige 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe).
Mayen — siehe bei Frankfurt a. M., Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main.
Meiningen, Landestheater: Romeo 1. — Hamlet 1 (in Hildburghausen). — Lear 1. — Wintermärchen 11.
Meisenheim — siehe bei Frankfurt a. M., Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main.
Meißen, Stadttheater: Romeo 5.
Memel, Städtisches Schauspielhaus: Hamlet 2. — Lear 2.
Memmingen — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Menden — siehe bei Münster, Westfäl. Städtebundtheater.
Merzig — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Michelstadt — siehe bei Frankfurt a. M., Hessische Landeswanderbühne.
Milwaukee, Pabst-Theater: Sommernachtstraum 2.
Mindelheim — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Montabaur — siehe bei Frankfurt a. M., Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main.
München, Residenztheater: Komödie der Irrungen 1. — Widerspenstige 4. — Die lustigen Weiber 4.
— Prinzregententheater: Widerspenstige 1. — Othello 1. — Macbeth 1.
— Bayerische Landesbühne: Romeo 20 (davon je 2 in Ansbach und Freising, je 1 in Amberg, Cham, Dinkelsbühl, Donauwörth, Füssen, Kaufbeuren, Kempten, Landsberg, Lindau, Memmingen, Mindelheim, Neustadt a. d. Aisch, Passau, Rosenheim, Traunstein, Weißenburg).
— siehe auch bei Hof.
— Kammerspiele: Komödie der Irrungen 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Sommernachtstraum 5. — Widerspenstige 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Was ihr wollt 8. — Troilus und Cressida 20.
München-Gladbach, Stadttheater: Sommernachtstraum 9 (davon je 1 in Düren und Viersen). — Lear 6 (davon 1 in Düren).
Münster i. W., Stadttheater: Komödie der Irrungen 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Richard II. 6. — Ende gut, alles gut 2.
— Westfälisches Städtebund-Theater: Was ihr wollt 14 (davon 2 in Rheine, je 1 in Arnsberg, Bentheim, Emden, Gronau, Hamm, Menden, Neheim, Papenburg, Warendorf, Wesel).
Naumburg — siehe bei Soest, Holtorf-Truppe.
Neheim — siehe bei Münster, Westfäl. Städtebundtheater.
Neiße, Stadttheater: Was ihr wollt 3. — Othello 2.

Neubrandenburg, Mecklenburgisches Städtebund-Theater: Kaufmann 7 (davon je 1 in Friedland, Malchin, Stavenhagen, Treptow, Waren). — Was ihr wollt 5 (davon je 1 in Friedland, Malchin, Treptow, Waren).

Neuburg — siehe bei Soest, Holtorf-Truppe.

Neunkirchen — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.

Neustadt a. d. Aisch — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Nordhausen a. H., Stadttheater: Sommernachtstraum 4. — Hamlet 4. — siehe auch bei Soest, Holtorf-Truppe.

Nürnberg, Stadttheater (Altes Haus): Wie es euch gefällt 12.

Oberhausen, Städtische Bühne: Lear 1.

Oberndorf — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Oberstein — siehe bei Frankfurt a. M., Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main.

Oberursel — siehe bei Frankfurt a. M., Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main.

Oeynhausen (*Bad*), Kurtheater: Was ihr wollt 1.

Offenbach a. M. — siehe bei Frankfurt a. M., Hessische Landeswanderbühne.

Oldenburg, Landestheater: Widerspenstige 8. — Hamlet 8.

Oppeln, Stadttheater: Sommernachtstraum 3. — Romeo 3. — Othello 4 (davon 1 in Leobschütz).

Oranienburg, Freie Volksbühne: Kaufmann 2. — Romeo 1.

Osnabrück, Stadttheater: Lärm um nichts 6. — siehe auch bei Soest, Holtorf-Truppe.

Ottweiler — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.

Oybin (*Sachs.*), Waldtheater: Was ihr wollt 2.

Papenburg — siehe bei Münster, Westfäl. Städtebundtheater.

Passau — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Pforzheim, Schauspielhaus: Komödie der Irrungen 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe). — Lärm um nichts 8.

Pirmasens, Stadttheater: Othello 4. — siehe auch bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.

Pirna — siehe bei Dresden, Modernes Theater.

Potsdam, Schauspielhaus: Kaufmann 8.

Prag, Neues Deutsches Theater: Maß für Maß 4.

Pyrmont (*Bad*), Schauspielhaus: Sommernachtstraum 4.

Quierschied — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.

Radeberg — siehe bei Dresden, Modernes Theater.

Ravensburg — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Recklinghausen, Stadttheater (Schauspielhaus): Hamlet 12 (davon 1 in Langenberg).

Regensburg, Stadttheater: Hamlet 7.

Reichenberg i. B., Stadttheater: Was ihr wollt 2. — Hamlet 3.

Reutlingen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Rheine — siehe bei Münster, Westfäl. Städtebund-Theater.

Rheydt, Schauspielhaus: Lärm um nichts 7.

Riga, Deutsches Theater: Othello 2 (Nationaltheater).

Rodalben — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.

Rosenheim — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Rostock, Stadttheater: Widerspenstige 3.

Roth — siehe bei Soest, Holtorf-Truppe.

Rottweil — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Saarlouis — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.

Sächsisch-Regen, Deutsches Theater in Rumänien: Widerspenstige 1. — Romeo 1.

Sagan, Stadttheater: Othello 1.

Salzbrunn (*Bad*), Fürstliches Kurthater: Widerspenstige 1.

Salzburg, Stadttheater: Widerspenstige 1. — Hamlet 1.

St. Gallen, Stadttheater: Lärm um nichts 9. — Macbeth 7.

St. Ingbert — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.

St. Wendel — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.

Schaffhausen, Stadttheater: Romeo 1. — siehe auch bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Schleswig, Nordmark-Landestheater (Nordmark-Verbandstheater): Othello 4 (davon je 1 in Eckernförde und Husum).
Schwalbach — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Schwarzenberg — siehe bei Aue, Erzgeb. Volksbühne.
Schweidnitz, Stadttheater: Sommernachtstraum 3.
Schwerin, Mecklenburgisches Landestheater: Richard III. 3. — Romeo 1.
Soden — siehe bei Frankfurt a. M., Künstlertheater für Rhein und Main.
Soest i. W., Holtorf-Truppe: Komödie der Irrungen 13 (davon 3 in Stuttgart, je 1 in Bocholt, Crefeld, Düsseldorf, Eichstädt, Grimma, Halle a. S., Hamm, Neuburg, Roth, Weißenfels). — Widerspenstige 9 (davon je 1 in Darmstadt, Düren, Goslar, Halle a. S., Hamm, Hanau, Naumburg, Nordhausen, Osnabrück).
Siehe auch bei: Aachen, Stadttheater, Aschaffenburg, Stadttheater, Baden-Baden, Städt. Schauspiele, Essen, Schauspielhaus, Frankfurt a. M., Schauspielhaus, Glauchau, Stadttheater, Landshut, Stadttheater, Leipzig, Schauspielhaus. Mannheim, Nationalthater, Neues Theater, München, Kammerspiele, Münster, Stadttheater, Pforzheim, Schauspielhaus, Wiesbaden, Staatstheater (Kleines Haus).
Solothurn, Stadttheater: Othello 2.
Sondershausen, Landestheater: Lear 2.
Sorau (N.-L.), Neues Schauspielhaus: Othello 3.
Speyer — siehe bei Kaiserslautern, Landesthater für Pfalz und Saargebiet.
Stavenhagen — siehe bei Neubrandenburg, Mecklenburg. Städtebundtheater.
Stettin, Stadttheater: Maß für Maß 8.
Stralsund, Stadttheater: Was ihr wollt 3.
Stuttgart, Württemb. Landestheater (Kleines Haus): Heinrich IV. 1. — Württemberg. Volksbühne: Kaufmann 17 (davon je 2 in Göppingen und Reutlingen, je 1 in Aalen, Ellwangen, Feuerbach, Friedrichshafen, Geislingen, Heidenheim, Kirchheim, Ludwigsburg, Oberndorf, Ravensburg, Rottweil, Tuttlingen, Urach).
Stuttgart, siehe auch bei Soest, Holtorf-Truppe.
Sulzbach — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Teplitz-Schönau, Kammerspiele: Was ihr wollt 5.
Thaleischweiler — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Tilsit, Stadttheater: Othello 2. — Lear 3.
Traben-Trarbach — siehe bei Frankfurt a. M., Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main.
Traunstein — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Treptow — siehe bei Neubrandenburg, Mecklenburg. Städtebundtheater.
Triberg i. Schwarzw., Kurtheater: Othello 1.
Trier, Stadttheater: Othello 1.
Troppau, Stadttheater: Othello 3.
Tuttlingen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Ulm a. D., Stadttheater: Kaufmann 3. — Hamlet 3.
Urach — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Viersen — siehe bei München-Gladbach, Stadttheater.
Völklingen — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Waren — siehe bei Neubrandenburg, Mecklenburg. Städtebundtheater.
Warendorf — siehe bei Münster, Westfäl. Städtebund-Theater.
Weimar, Deutsches Nationaltheater: Sommernachtstraum 4. — Coriolanus 2.
Weilburg — siehe bei Frankfurt a. M., Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main.
Weißenburg — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Weißenfels — siehe bei Soest, Holtorf-Truppe.
Wemmetsweiler — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
Wesel — siehe bei Münster, Westfäl. Städtebundtheater.
Wetzlar — siehe bei Frankfurt a. M., Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main.

Wien, Burgtheater: Richard III. 1. — Sommernachtstraum 21. — Richard II. 1. — Kaufmann 6. — Romeo 7. — Widerspenstige 7. — Lärm um nichts 2. — Was ihr wollt 2. — Julius Caesar 5. — Hamlet 5. — Macbeth 2. — Antonius u. Kleopatra 2. — Coriolan 3. — Wintermärchen 3.
— Theater in der Josefstadt: Sommernachtstraum 48. — Lear 12.
Wiesbaden, Staatstheater (Großes Haus): Sommernachtstraum 9.
— (Kleines Haus): Komödie der Irrungen 1 (Gastspiel der Holtorf-Truppe).
Wilhelmshaven, Schauspielhaus: Kaufmann 3.
Winterthur, Stadttheater: Lärm um nichts 3.
Wismar, Stadttheater: Was ihr wollt 3.
Wittlich — siehe bei Frankfurt a. M., Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main.
Würzburg, Stadttheater: Widerspenstige 7.
Zittau, Stadttheater: Was ihr wollt 4.
Zoppot, Stadttheater: Hamlet 2.
Zürich, Schauspielhaus: Die beiden Veroneser 4. — Wie es euch gefällt 5 (Gastspiel der Münchener Kammerspiele). — Troilus und Cressida 3 (Gastspiel der Münchener Kammerspiele).
Zweibrücken — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.

Nach vorstehender Zusammenstellung sind für das Jahr 1925: 1805 Shakespeare-Aufführungen zu verzeichnen gewesen, wobei es 26 (1924: 27) Werke Shakespeares waren, die von 181 (1924: 183) Theatergesellschaften zur Darstellung gebracht worden sind. Gegenüber dem Vorjahre bedeutet das einen Rückgang um 86 Aufführungen.

Im einzelnen wurden folgende Stücke gespielt:

Der Widerspenstigen Zähmung	208 mal	durch	41	Gesellschaften
Hamlet	207 „	„	36	„
Ein Sommernachtstraum	200 „	„	30	„
Romeo	191 „	„	23	„
Der Kaufmann von Venedig	185 „	„	26	„
Was ihr wollt	129 „	„	27	„
Wie es euch gefällt	126 „	„	10	„
Othello	90 „	„	31	„
Viel Lärm um nichts	58 „	„	12	„
Macbeth	48 „	„	10	„
Die Komödie der Irrungen	40 „	„	14	„
Julius Caesar	37 „	„	4	„
Troilus und Cressida	37 „	„	5	„
Lear	35 „	„	12	„
Die beiden Veroneser	33 „	„	3	„
Richard III.	31 „	„	8	„
Maß für Maß	29 „	„	4	„
Das Wintermärchen	25 „	„	5	„
Richard II.	20 „	„	4	„
Ende gut, alles gut	20 „	„	2	„
Coriolanus	14 „	„	5	„
König Johann	9 „	„	1	Gesellschaft
Heinrich IV	9 „	„	3	Gesellschaften
Die lustigen Weiber	9 „	„	2	„
Antonius und Kleopatra	8 „	„	2	„
Verlorene Liebesmüh'	7 „	„	1	Gesellschaft.

Auch in diesem Jahre hat Berlin bei weitem die größte Anzahl von Shakespeare-Aufführungen zu verzeichnen. Mit 283 Darstellungen wird die Ziffer des Vorjahres um 46 übertroffen. Diesmal ist es die Volksbühne, die sich am meisten um Shakespeare bemüht hat. Sie ließ Shakespeare 87mal über die Bretter gehen. Kaum geringeres Verdienst erwarb sich das Wallner-Theater, das, auf nur drei Monate verteilt, 86 Romeo-Aufführungen herausbrachte. (März: 29; April: 31 [am 19. 4 nachmittags und abends]; Mai: 26.)

Die zweithöchste Spielziffer zeigt Wien mit 127 Aufführungen. Bleibt diese Zahl auch weit hinter der Berliner zurück, so stellt sie doch gegenüber dem vorjährigen Wiener Gesamtergebnis (72) fast eine Verdoppelung dar. Auch diesmal ist von den Wiener Theatern wiederum die Burg mit 67 Vorstellungen die Hauptverkünderin Shakespeare scher Kunst, wobei besonders ins Gewicht fällt, daß über die Hälfte (14) aller im Berichtsjahre gebrachten Shakespeare-Stücke auf ihrem Spielplan stand. Das Theater in der Josefstadt hat ebenfalls Shakespeare besonders gepflegt (60 Aufführungen). Allerdings sind hier nur zwei Werke gespielt worden.

An dritter Stelle ist Hamburg zu nennen. 73 Shakespeare-Aufführungen, deren größter Teil dem Deutschen Schauspielhaus zufällt, stehen 54 des Vorjahres gegenüber.

Bayerns Hauptstadt hat im Berichtsjahre nur 47 Shakespeare-Abende zu verzeichnen, für eine Theaterstadt vom Range Münchens ein merkwürdig bescheidenes Ergebnis. Allein an der Zahl des vorangegangenen Jahres gemessen bedeutet das einen Rückgang auf etwa die Hälfte, gegenüber 1923 sogar ein Sinken auf etwa ein Viertel. (Das Prinzregententheater, das noch 1924 Shakespeare 37mal spielte, brachte 1925 nur drei Aufführungen heraus; die Bayerischen Staatstheater der Hauptstadt hatten insgesamt nur zwölf Shakespeare-Abende.) Ob das Jahr 1926 wieder ein Ansteigen der Aufführungsziffer bringen wird? Nach dem bisher erschienenen statistischen Material zu urteilen erscheint es nicht allzu wahrscheinlich.

Als Orte, die Shakespeare des öfteren zu Worte kommen ließen, wären weiter zu nennen: Düsseldorf mit 43 (1924 mit 7), Dresden mit 38 (1924 mit 40), Altona und Frankfurt a. M. mit je 36 (1924 mit 35 und 17), Köln a. Rh. mit 26 (1924 mit 27), Leipzig mit 25 (1924 mit 23), Königsberg mit 24 (1924 mit 8), Chemnitz mit 20 (1924 mit 16) Aufführungen, u. a. m.

Leipzig. **Egon Mühlbach.**

Die anderen Teile der Theaterschau können aus Raummangel erst im nächsten Band erscheinen. W. K.

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1925/26.

NB. Die durch ein vorgesetztes Sternchen (*) gekennzeichneten Werke sind Geschenke.

I. Ausgaben.

**Shakespeare, William.* Works. Complete, with life and glossary. London o. J.

II. Übersetzungen und Bühnenbearbeitungen.

**Shakespeare,* Der Sturm. Deutsch von Richard von Schaukal mit Originallithogr. von Oskar Laske. Wien [1925].

**Shakespeare,* Die beiden Veroneser (Werke in Einzelausgaben). Leipzig 1925.

**Shakespeare,* Viel Lärm um Nichts (Werke in Einzelausgaben). Leipzig 1925.

**Shakespeare,* Guillermo. Macbéth. Version al castellano de Guillermo Macpherson. Madrid 1880.

Shakespeare-Lieder. Deutsch von Etta Federn-Kohlhaas. Weimar o. J.

**Shakespeare, William.* Sonette. Erläutert von Alois Brandl. Übers. von Ludwig Fulda. Neue Ausg. Stuttgart u. Berlin 1925.

III. Shakespeareana.

Bab, Julius. Shakespeare. Wesen und Werke. Stuttgart, Berlin, Leipzig (1925).

**Bather, F. A.*, Shakespeare. [S.-A.] (1916.)

*— How to read Shakespeare. [A.] (Wimbledon 1923.)

*— Free library lecture on the puns of Shakespeare. [S.-A.] (Wimbledon 1923).

*— «Julius Caesar». [S.-A.] (Wimbledon 1924.)

**Haines, C. M.*, Shakespeare in France. Criticism. Voltaire to Victor Hugo. London 1925.

*Zur hundertjährigen Aufführung des Trauerspiels «Hamlet, Prinz von Dänemark von Shakespeare». Zusammengestellt von C. L. Barth. Berlin (1877).

**Kellner, Leon.* Restoring Shakespeare a critical analysis of the misreadings in Shakespeare's works. Leipzig 1925.

**Morgan, Appleton,* Mrs. Shakespeare's second marriage. New York 1926. (Papers of the New York Shakespeare Society Nr. 14.)

**Obrutschev, Sergei,* Sovremennoe lico Gamleta. [Aus:] Petschat is Revolutsia, Moskau 1925, Nr. 5—6.

**Piniński, Leon,* Shakespeare Wrażenia i szkice ztwórczości poety Cześć I. II. Lwów 1924.

Shakespeare-Jahrbuch, hrsg. von Wolfgang Keller, Bd. 61. (Neue Folge Bd. 2.) Leipzig 1925.

**Speckman, H. A. W.*, The cipher inscription beneath the bust of William Shakespeare at Stratfort-on-Avon (S.-A.) Groningen 1926.

**Speckman, H. A. W.* Les méthodes de cryptographie de Francis Bacon. [S.-A.] Paris 1924.

*Taylor, George Coffin, Shakespeare's debt to Montaigne. Cambridge 1925.

IV. Geschichte der englischen Literatur und Sprache. Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeares.

*Cardozo, J. L., The contemporary Jew in the Elizabethan drama. Amsterdam 1925.

Parkes, Joan, Travel in England in the seventeenth century. Oxford 1925.

VII. Verschiedenes.

Anglica. Untersuchungen zur englischen Philologie. Alois Brandl zum 70. Geburtstage überreicht. Bd. 1. 2. (= Palaestra 147. 148.) Leipzig 1925.

*Briefe an Cotta. Das Zeitalter Goethes und Napoleons 1794—1815. Hrsg. von Maria Fehling. Stuttgart. Berlin 1925.

*Deutsches Schauspielhaus in Hamburg. Übersicht der während der Spielzeit 1923/24 gegebenen Vorstellungen. XXIV. Hamburg (1924).

*Deutsches Schauspielhaus in Hamburg. Übersicht über die während der Spielzeit 1924/25 gegebenen Vorstellungen. XXV. (Hamburg 1925.)

*Ein Vierteljahrhundert Deutsches Schauspielhaus in Hamburg. Hamburg 1925.

*Photographische Nachbildungen engl. stenograph. Übertragungen nach dem System von Timothy Bright (1588):

— Brief an Titus (1586) (aus Ms. Landsdowne 51).

— Sibyllen-Gedicht (1589). Umschrift von Jane Seager.

Weimar, im Mai 1926.

Der Bibliothekar der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

W. Deetjen.

Shakespeare-Bibliographie

1923—1926.

Mit Nachträgen zur Bibliographie früherer Bände des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Eduard Hartl-München.

I. GESAMTAUSGABEN [1])

[im Original und in Übersetzung].

1 William Shakespeares Sämtliche Werke. Nach der Schlegel-Tieckschen Übersetzung neu bearbeitet von Julius Bab und E[lis.] Levy. In 9 Bänden. Stuttgart 1924, Union, Deutsche Verlagsanstalt. 300, 463, 338, 475, 340, 396, 416, 305, 502 S. — Rez. Jb. 59/60. 1924. S. 171—173 (W. Keller).

2 Shakespeares Werke. Eingeleitet von H. Bieber. 8 Bände. Berlin 1924. Mit 8 Tafeln.

3 Shakespeare in deutscher Sprache: Sonderdruck der Epen hrsg. und zum Teil neu übersetzt von Friedrich Gundolf [= Gundelfinger].

Abkürzungen.

Angl. Beibl. = Beiblatt zur Anglia.
Arch. = Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Braunschweig, G. Westermann
DLZ. = Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft. Berlin, Weidmann.
DL. = Die Literatur (Fortsetzung des Literarischen Echos). Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.
DNSpr. = Die neueren Sprachen. Zeitschrift für neusprachlichen Unterricht. Marburg, N. G. Elwert.
Edda = Edda. Nordisk Tidskrift for Literaturforskning. Christiania.
E. Studien = Englische Studien. Leipzig, Reisland.
E. Studies = English Studies. Amsterdam.
GRM. = Germanisch-Romanische Monatsschrift. Heidelberg, C. Winter.
Jb. = Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Ab 1925: Shakespeare Jahrbuch. Leipzig, Tauchnitz.
JEGPh. = The Journal of English and Germanic Philology. Urbana, Illinois.
Lbl. = Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig, Reisland.
LZtbl. = Literarisches Zentralblatt. Leipzig.
MLN. = Modern Language Notes. Baltimore.
MLR. = Modern Language Review. Cambridge.
MPh. = Modern Philology. Chicago.
Neophilologus = Neophilologus. Groningen, Den Haag, J. B. Wolters.
PhQ. = Philological Quarterly. A Journal devoted to Scholarly Investigation in the Classical and Modern Languages und Literatures. Iowa City, Iowa. Vol. I. January 1922.
PMLAA. = Publications of the Modern Language Association of America. Baltimore.
RESt. = The Review of Englih Studies. A Quarterly Journal of English Literature and the English Language. Edited by R. B. McKerrow. Vol. I. 1925, London Sidgwick & Jackson.
Sh. = Shakespeare.
ZFEU. = Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Berlin. Weidmann.

[1]) Ein * vor der betreffenden Nummer bedeutet, daß das Werk im Original vorgelegen hat.

Berlin, Bondi 1922. 331 S. — vgl. Arch. 79. Jg. 147 Bd. 1924. S. 151. — vgl. Jb. 58. 1922. S. 213, No. 8400 und Jb. 59/60. 1924. S. 270, No. 8725.

4 Shakespeares Werke in Einzelausgaben. Leipzig, Inselverlag. — Shakespeare: König Heinrich IV, 1. und 2. Auf Grund der Übertragung A. W. Schlegels bearbeitet von Fritz Jung. Doppelband. 1922. 240 S. — Rez. Arch. 77. Jg. 145. Bd. 1923. S. 157. — Lbl. 45. 1924. S. 305—306 (Walther Fischer). — ZFEU. 24, 1925. S. 82 (H. Jantzen). — Shakespeare: Antonius und Cleopatra. Übertragen von Rudolf Imelmann. 1923. 198 S. — Rez. Arch. 78. Jg. 146 Bd. 1923. S. 288. — DNSpr. 31. 1923. S. 412 (Walther Küchler). — Jb. 59/60. 1924. S. 174—175 (W. Keller). — Museum 33. (3. Dez. 1925). — ZFEU. 24. 1925. S. 82 (H. Jantzen). — Shakespeare: Die Komödie der Irrungen. Auf Grund der Tieckschen Übertragung übersetzt von Max J. Wolff. 1923. 108 S. — Rez. DNSpr. 31. 1923. S. 412 (Walther Küchler). — Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 150—151. — Jb. 59/60. 1924. S. 174—175 (W. Keller). — Lbl. 45. 1924. S. 305—306 (Walther Fischer). — ZFEU. 24. 1925. S. 82 (H. Jantzen). — Shakespeare: Romeo und Julia. Nach der Übertragung A. W. Schlegels bearbeitet von Marie Luise Gothein. 1923. 165 S. — Rez. DNSpr. 31. 1923. S. 412 (Walther Küchler). — Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 151. — Jb. 59/60. 1924. S. 174—175 (W. Keller). — ZFEU. 24. 1925. S. 82 (H. Jantzen). — Shakespeare: König Heinrich V. Auf Grund der Übertragung A. W. Schlegels bearbeitet von Fritz Jung. 1924. 176 S. — Rez. Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 152. — Jb. 59/60. 1924. S. 174—175 (W. Keller). — ZFEU. 24. 1925. S. 82 (H. Jantzen). — Shakespeare: König Johann, nach der Übertragung A. W. Schlegels bearbeitet von Hermann Conrad. 1924. 135 S. — Rez. Lbl. 45. 1924. S. 305—306 (Walther Fischer). — Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 302. — ZFEU. 24. 1925. S. 82 (H. Jantzen). — Shakespeare: Coriolanus, übertragen von Rudolf Imelmann. 1925. 201 S. — Rez. Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 303. — Lbl. 46. 1925. Sp. 225. — ZFEU. 24. 1925. S. 367 (H. Jantzen). — Shakespeare: Julius Caesar. Auf Grund der Übersetzung A. W. Schlegels bearbeitet von Ludwig Fränkel. 1925. 149 S. — Rez. Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 302—303. — Lbl. 46. 1925. Sp. 225. — ZFEU. 24. 1925. S. 367 (H. Jantzen). — Shakespeare: Viel Lärm um Nichts. Übertragen von Marie Luise Gothein. 1925. — Rz. Lbl. 46. 1925. Sp. 225. — Shakespeare: Troilus und Cressida. Auf Grund der Übertragung Baudissins erneuert von Max J. Wolff. 1925. 197 S. — Rez. Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 303. — ZFEU. 24. 1925. S. 82 (H. Jantzen). — Shakespeare: Die beiden Veroneser. Übertragen von Max J. Wolff. 1925. — Rez. Lbl. 46. 1925. Sp. 225. Vgl. auch DNSpr. 33. 1925. S. 73 (Walther Küchler).

5 Methuen's Shakespeare: Much Ado About Nothing, ed. by Grace R. Trenery, London, Methuen. — The Tragedy of King Richard II, edited by G. H. Cowling. 1924. 161 S. — Vgl. Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 302. — The Tempest. Edited by H. G. Cowling. 1922. 130 S. — Vgl. Arch. 77. Jg. 145. Bd. 1923. S. 158.

6 The New Hudson Shakespeare: The Tragedy of Hamlet. Introduction and Notes by H. N. Hudson. Edited and revised by E. Ch. Black. New York, Ginn 1919. LXXXI, 235 S. — Vgl. Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 153.

8 The Players' Shakespeare. Printed from the First Folio of 1623. With Introduction by Harley Granville-Barker, and Illustrations. Macbeth, illustrated by Ch. Ricketts. — The Merchant of Venice, ill. by Th. Lowinsky. — The Tragedy of Cymbeline. Printed from the Folio of 1623. 84 S. — Love's Labour's Lost. Newly printed from the Folio of 1623. — London, Ernest Benn. — Rez. REST. II/6. April 1926 (Mark Hunter).

9 [The New Shakespeare.] The Works of Shakespeare, edited for the Syndics of the Cambridge University Press by Sir Arthur Quiller-Couch und John Dover Wilson. — The Two Gentlemen of Verona. 1921. — The Merry Wives of Windsor. 1921. — Measure for Measure. 1922. — The Comedy of Errors. 1922. — A Midsummer Night's Dream.

1924. XXI, 176 S. — Much Ado About Nothing. 173 S. — Love's Labour's Lost. 1924. XI, 212 S. — Cambridge University Press. — Rez. E. Studies 4/3. June 1922 (A. G. van Kranendonck). — MLR. 19/1. Jan. The Comedy of Errors. Cambridge University Press. XXIV, 127 S. — 1924 (E. K. Chambers). — Jb. 59/60. 1924. S. 168—171 (W. Keller). — Jb. 61. 1925. S. 124—125 (W. Keller). — RESt. 1,495 (R. B. Mc K[errow]).

10 Shakespeares Werke, hrsg. v. Hans Rothe: König Richard II. — Was ihr wollt. München 1922—1924, Meyer & Jessen. — Rez. Jb. 59/60. 1924. S. 205—217 (Eugen Kilian). — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 270. No. 8727.

11 Tempel-Klassiker: Shakespeares Werke, englisch und deutsch. Leipzig, Tempelverlag 1923—1924. Romeo und Julia. König Richard III., hrsg. v. L. L. Schücking. II, 136 u. IV, 169 Doppelseiten. — Rez. ZFEU. 24. 1925. S. 82 (H. Jantzen).

12 The Yale Shakespeare: The Tragedy of Cymbeline, edited by S. B. Hemingway. — The Tragedy of Coriolanus, edited by Tucker Brooke. 182 S. — The Merchant of Venice, edited by W. L. Phelps. — The Two Gentlemen of Verona, edited by K. Young. — Sonnets, edited by Edward Bliss Reed. 107 S. — New Haven, Yale University Press. London, H. Milford. — Vgl. MLN. 35/5. 1920.

II. AUSGABEN UND ÜBERSETZUNGEN EINZELNER DRAMEN
nebst den dazu gehörigen Erläuterungsschriften.

All's Well That Ends Well.

13 *Cawley, R. R.: 'Make ropes in such a scarre'. PhQ V. 1926. S. 183—184.

14 Lawrence, William Witherle: The Meaning of 'All's Well That Ends Well'. PMLAA. 37/3. Sept. 1922.

15 *Schaefer, Elisabeth: Zur Datierung von Shakespeare's 'All's Well That Ends Well'. Jb. 59/60. 1924. S. 86—108.

Antony and Cleopatra.

16 *Richter, Helene: Theaterschau: 'Antonius und Cleopatra' im Burgtheater 1923. Jb. 59/60. 1924. S. 248—249.

As You Like It.

17 *Baldwin, T. W.: Shakespeare's Jester: The Dates of «Much Ado» and «As You Like It». MLN. 39. 1924. S. 447—455.

18 *Förster, Max: Die kymrischen Einlagen bei Shakespeare. GRM. 12. 1924. S. 349—364.

19 *Kenyon, John S.: Two Notes on Shakspere. I. As You Like It II, I, 18ff. II. Twelfth Night III, III, 36f. PhQ. V. 1926. S. 175—180.

20 Reyher, Paul: Shakespeare and the Death of Marlowe. Times Lit. Suppl. 1925, July 9. (Zu As You Like It III, III, 9—12.)

21 *Shackford, Martha Hale: Shakespeare and Greene's Orlando Furioso. MLN. 39. 1924. S. 54—56.

Coriolanus.

22 Cowling, G. Herb.: A «Coriolanus» Crux. Times Lit. Suppl. 22. Jan. 1925.

23 Lorenzo, Giuseppe de: Roma nelle tragedie di Shakespeare, Giulio Cesare, Coriolano. Traduzione di Ada Salvatori. Napoli, Casella editore 1924. XXVIII, 126 S. Con ritratto.

24 Tolman, A. H.: The Structure of Shakespeare's Tragedies with special reference to «Coriolanus». MLN. 37/8. Dec. 1922.

Cymbeline.

25 Derocquigny, J.: Cymbeline, I, IV, 74. Revue Anglo-Américaine II/5. Juin 1925.

26 Kellner, Leon: Cymbeline. Eine textkritische Studie. Leipzig, Mayer & Müller 1925 = Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie 148 = Anglica. Untersuchungen zur englischen Philologie, Alois Brandl zum 70. Geburtstage überreicht.

27 Reyher, Paul: La Date de Cymbeline, Revue Anglo-Américaine II/5. Juin 1925.

28 Williams, David: Milford in «Cymbeline». MLR. 21/2. April 1926.

Hamlet.

29 Harrison, G. B.: The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmarke. Bodley Head Quartos. A Reprint of the First Quarto. Introduction by G. B. Harrison. London, John Lane. XXXI, 73 S.

30 Mac Donald, George: The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmarke. A Study with the Text of the Folio of 1623. With an Introduction by Johnston Forbes-Robertson. London, Allen & Unwin. XVI, 277 S.

31 Shakespeare: Hamlet, Prinz von Dänemark. Nach der Übersetzung A. W. Schlegels und auf Grund der «Hamlet-Entdeckungen» für die Bühne eingerichtet und mit Anmerkungen versehen von Gustav Mai-Rodegg. Oberhof i. Th., H. Grönwald 1923. — Rez. Jb. 59/60. 1924. S. 217—219 (Oscar Fritz Schuh).

32 Shakespeare: Hamlet. Leipzig, Feuer-Verlag [1924]. 230 S. — Rez. ZFEU. 24. 1925. S. 82 (H. Jantzen).

33 *Berger, Arnold E.: Zur Technik des «Hamlet». Jb. 59/60. 1924. S. 109—122.

34 Dam, B. A. P. van: The Text of Shakespeare's Hamlet. London, John Lane 1924. 380 S. — Rez. E. Studies VI/5. Oct. 1924 (A. W. Pollard). — MLR. 20/1. Jan. 1925 (W. W. Greg). — PhQ. IV/2. April 1925. S. 187 bis 188 (H. C[raig]). — Jb. 61. 1925. S. 138—139 (W. Keller). — JEGPh. 25/1. Jan. 1926 (Kemp Malone).

35 Diamond, William: Wilhelm Meister's Interpretation of Hamlet. MPh. 23/1. Aug. 1925.

36 *Fox, W. Sherwood: Lucian in the grave-scene of Hamlet. PhQ. II. 1923. S. 132—141. — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 223 (Keller-Hunekuhl).

37 Sir Israel Gollancz: The Sources of Hamlet: With Essay on the Legend. Oxford University Press. London, H. Milford 1926. XII, 322 S.

38 *Graves, Thornton S.: The Adventures of Hamlet's Ghost. PhQ. IV. 1925. S. 138—150.

39 *Graz, Friedrich: Hamlet in moderner Tracht. ZFEU. 25. 1926. S. 233—236.

40 Groot, H. de: Hamlet, its Textual History. An Inquiry into the Relations between the First and Second Quartos and the First Folio of Hamlet. Amsterdam, Swets & Zeitlinger 1923. 143 S. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 141—145 (Bernhard Fehr). — E. Studies VI/1. Febr. 1924 (Alfred W. Pollard). — MLR. 19/2. April 1924 (W. W. Greg). — Museum 31/10. — Vgl. Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 153. — Selbstanzeige: GRM. 11. 1923. S. 383.

41 The Story of Hamlet and Horatio. London, Selwyn & Blount 1924. 690 S. = The Bacon-Shakespeare Controversy.

42 *Eine Hamlet-Bibliographie. Anglia 49. 1925. S. 383.

43 Hubbard, Frank G.: The First Quarto Edition of Shakespeare's Hamlet. Madison 1920. 120 S. = University of Wisconsin Studies in Language and Literature No. 8. — Rez. Angl. Beibl. 34. 1923. S. 289—300 (Max Förster). — JEGPh. 24/3. July 1925 (Robert Adgar Law).

44 Hubbard, F.: The Readings of the First Quarto of Hamlet. PMLAA. 38. 1923. S. 792. — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 230 (Keller-Hunekuhl).

45 *Janentzky, Christian: Shakespeares Weltbild, das Tragische und Hamlet. Halle, M. Niemeyer 1925. S. 241—263. = Die Ernte. Abhandlungen

zur Literaturwissenschaft. Franz Muncker zu seinem 70. Geburtstag. Hrsg. v. Fritz Strich und Hans Heinrich Borcherdt.

46 Jensen, Johannes V.: Hamlet. Die neue Rundschau 36/5. Berlin 1925.

47 Jiriczek, O. L.: Zu Hamlet II, 2, 156. DNSpr. 33/5. Sept.-Okt. 1925.

48 Jones, Ernest: A Psycho-Analytic Study of Hamlet. London, International Psycho-Analytic Press. 98 S.

49 *Keller, Wolfgang: Theaterschau: Hamlet in moderner Kleidung im Londoner Kingsway-Theater. Jb. 61. 1925. S. 158—159.

50 Langenfeldt, G., und Logeman, H.: Danskers in Paris (Hamlet II, 1,7). E. Studies VI/1. Febr. 1924.

51 Lawrence, W. J.: The Ghost in Hamlet. The Nineteenth Century and After. 95. March 1924.

52 Mackenzie, W. Roy: Hamlet as a Man of Action. Reprinted from Washington University Studies, Vol. X. Humanistic Series No. 1. S. 103 bis 141.

53 Malone, Kemp: The Literary History of Hamlet. I. The early tradition. Heidelberg, C. Winter 1923. XII, 267 S. = Anglistische Forschungen, hrsg. von Joh. Hoops, H. 59. — Rez. Arch. 78. Jg. 146. Bd. 1923. S. 287—288. — Neuphil. Mitteil. 24. 1923. 7/8 (U. Lindelöf). — MLR. 19/2. April 1924. — PhQ. III. 1924. S. 318—320 (A. Le Roy Andrews). — Jb. 61. 1925. S. 139—140 (W. Keller). — JEGPh. 24. 1925. S. 413 (William Dinsmore Briggs).

54 *Malone, Kemp: On the Etymology of Hamlet. PhQ. IV. 1925. S. 158—160.

55 Montgomery, M.: Lydgate's «Fall of Princes» and «Hamlet». Times Lit. Suppl. 1924, Oct. 1923.

56 Østerberg, V.: Prince Hamlet's Age. Kopenhagen, Andr. Fred. Høst & Son. 66 S. = Det kgl. Danske Videnskabernes Selskab, Historisk-Filologiske Meddelelser VIII/4. — Rez. Jb. 59/60. 1924. S. 185—186 (W. Keller).

57 Prölss, Robert: Shakespeares Hamlet. Erläut. 2. Aufl., durchgesehen von Alfred Heil. Leipzig, E. Wartig 1925. 327 S. = Düntzer und Prölß, Erläuterungen zu den Klassikern, Bdch. 92/93.

58 Rasmann, Emil: Lösung des Hamleträtsels. Köln. Ztg., Lit. Beil. 110, 116. 1925.

59 Robertson, J. M.: «Hamlet» once more. London, R. Cobden-Sanderson. 196 S.

60 Spenser, H.: Hamlet under the Restoration. PMLAA. 37/4. Dec. 1923.

61 Stoll, E. E.: Recent criticism of Hamlet. Contemporary Review 699, March 1924.

62 *Türck, Hermann: Der Totenschädel in Hamlets Hand. Jb. 61. 1925. S. 81—88.

63 Wilson, John Dover: Spellings and Misprints in the Second Quarto of Hamlet. Oxford University Press, London, H. Milford 1924 = Essays and Studies by Members of the English Association, Vol. X. Collected by E. K. Chambers. — Rez. Angl. Beibl. 36. 1925. S. 323—326 (Gustav Hübener).

Henry IV.

64 *Benham, Allen R.: Shakespeare's Henry IV. and the Spirit of the 15th Century in England. PhQ. II. 1923. S. 224—228.

65 Cowl, R. P.: Some Literary Allusions in Henry IV. Times Lit. Suppl. 1925, March 26.

66 Cripps, A. R.: An Allusion in 2 Henry IV. Times Lit. Suppl. 1925. April 9.

67 *Förster, Max: Die kymrischen Einlagen bei Shakespeare (zu 1 Henry IV). GRM. 12. 1924. S. 349—364.

68 Moosmann, Eberhard: Shakespeares König Heinrich IV. Erster Teil. Eine Vorlesung für Primaner in englischer Sprache. Marburg, N. G. Elwert 1925. VI, 66 S. = Die Neueren Sprachen. Zeitschrift für den Unterricht im Englischen, Französischen, Italienischen und Spanischen, hrsg. v. Walther Küchler u. Theodor Berger, 8. Beiheft. — Rez. Angl. Beibl. 37. 1926. S. 121—127 (Heinrich Nidecker).

69 Morgan, A. E.: Some Problems of Shakespeare's Henry the Fourth. Published for the Shakespeare Association by Humphrey Milford, Oxford University Press 1924. 43 S. — Rez. Angl. Beibl. 36. 1925. S. 364—367 (Elise Deckner).

Henry V.

70 Shakespeare's Henry V, edited by Edgar E. Stoll and Martin B. Ruud. New York, Henry Holt & Co. 1922. = English Readings for Students, edited by Wilbur L. Cross. — Rez. Jb. 59/60. 1924. S. 174 (W. Keller).

71 *Förster, Max: Shakespeare's «Le Roy», a Cornish Name? Arch. 78. Jg. 146. Bd. 1923. S. 243.

72 Kraner, Werner: Die Entstehung der ersten Quarto von Shakespeare's «Heinrich V.». Leipzig, Deutsches Buchmuseum 1924. IV, 36 S. = S. A. aus der Zeitschrift des Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum 1923. Nr. 3/4.

73 Price, Hereward T.: The Text of Henry V. Newcastle-under-Lyme, Mandley & Unett [o. J.]. 55 S. — Rez. Angl. Beibl. 34. 1923. S. 230—232 (Hermann M. Flasdieck).

74 Sykes, H. Dugdale: The Authorship of «Henry V» and the Additions to Marlowe's «Faustus». For the Shakespeare Association. London, Chatto & Windus. 35 S.

Henry VIII.

75 Ege, Karl: Shakespeares Anteil an Henry VIII. Diss. Münster. 23 S. — vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 272, No. 8766.

John.

76 Bab, Julius: Shakespeare: König Johann. Die Szene XIV/10. Berlin.

Julius Caesar.

77 Lorenzo, Giuseppe de: Roma nelle tragedie di Shakespeare, Giulio Cesare, Coriolano. Traduzione di Ada Salvatori. Napoli, Casella Editore 1924. XXVIII, 126 S. con ritratto.

78 Palagi, B.: Giulio Cesare nella poesia drammatica italiana e stranniera. Lucca, Tip.-editr. Barone. XX, 198 S. — Rez. Giornale storico della letteratura italiana 76, 1/2, Fasc. 226/227 (C. Levi).

79 Wells, William: The Authorship of «Julius Caesar». London, Routledge. VII, 225 S.

Lear.

80 Baldwin, T. W.: On King Lear. MLN. 37/8. Dec. 1922.

81 *Craig, Hardin: The Ethics of King Lear. PhQ. IV. 1925. S. 97 bis 109.

82 Law: Tripartite Gaul in the Story of King Leir. University of Texas Bulletin No. 2411, 1924, March 15.

83 *Liebermann, Felix: Dovers Klippe in Shakespeares Lear. Arch. 77. Jg. 145. Bd. 1923. S. 101.

84 Pancoast, H. S.: Note on «King Lear». MLN. 40/7. Nov. 1925.

85 Sievers, Eduard: Shakespeares Anteil am König Lear. Leipzig, Mayer & Müller 1925 = Palaestra 148 (Anglica). Untersuchungen zur englischen Philologie, Alois Brandl zum 70. Geburtstage überreicht.

86 Tomlinson, May: A Note on Lear. The Sewanee Review Quarterly. Oct.-Dec. 1925.

Love's Labour's Lost.

87 Battray, R. F.: Love's Labour's Lost. Times Lit. Suppl. 1924, June 5.

88 Baylay, A. R.: «Or Mons, the hill» (zu L. L. L. V, 1, 77—83). Notes and Queries 148, 6. u. 13. Juni 1925.

89 Campbell, L. B.: Love's Labour's Lost Restudied. = Studies in Shakespeare, Milton and Donne. By Members of the English Department of the University of Michigan. University of Michigan. University of Michigan Publications, Language and Literature, Vol. I. New York, The Macmillan Comp.

90 Fort, J. A.: Love's Labour's Lost. Times Lit. Suppl. 1924, August 21, 28, Sept. 4.

91 Gray, A. K.: The Secret of Love's Labour's Lost. PMLAA. 39/3. Sept. 1924.

92 Hjort, G.: The Good and Bad Quartos of «Romeo and Juliet» and «Love's Labour's Lost.» MLR. 21/2. April 1926.

93 Reid, J. S.: Shakespeare's Living Art». PhQ. I/3. July 1922. — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 223 (Keller-Hunekuhl).

Macbeth.

94 Bab, Julius: Shakespeares Macbeth. Blätter der Württembergischen Volksbühne 1923/24. H. 6. S. 46—49.

95 *Coad, Oral Summer: Was Macbeth indebted to Henry VI.? MLN. 38. 1923. S. 185—187.

96 *Crawford, A. W.: The Apparitions in «Macbeth». MLN. 39. 1924. S. 345—350, S. 383—388.

97 Dutt, S.: Shakespeare's Macbeth. An Oriental Study. Calcutta, M. Bose & Co. 1923. 107 S. — Vgl. Arch. 78. Jg. 146. Bd. 1923. S. 288.

98 Fairchild, A. H. R.: «Mummy in Shakespeare. PhQ. I/2. April 1922. — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 223 (Keller-Hunekuhl).

99 *Fairchild, A. H. R.: A Note on Macbeth. PhQ. IV. 1925. S. 348 bis 350.

100 *Glasenapp, Gregor von: Die Dämonologie in Shakespeares «Macbeth»: Banquos Geist. Jb. 61. 1925. S. 52—66.

101 Joachimsen, P.: Zur Behandlung von Shakespeares «Macbeth» im deutschen Unterricht. Zeitschrift für Deutschkunde 37/3.

102 Lawrence, H. C.: Macbeth IV, 3, 34. Times Lit. Suppl. 1925, Febr. 19.

103 *Liebermann, Felix: Die Dreizahl der Hexen in Shakespeares Macbeth. Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 250—251.

104 Maillet, E. P.: «We fail?» (zu Macb. I, VII, 59). Revue Anglo-Américaine II. Oct. 1925.

105 Messinese, Gaetano: Il Macbeth di Shakespeare. Lodi, Tip. G. Biancardi. 128 S.

106 Moosmann, Eberhard: Shakespeares Macbeth. Eine Vorlesung für Primaner in englischer Sprache. Marburg, N. G. Elwert 1925. VI, 89 S. = Die Neueren Sprachen. 9. Beiheft. — Rez. Angl. Beibl. 37. 1926. S. 121 bis 127 (Heinrich Nidecker).

107 Spencer, Hazelton: D'Avenant's «Macbeth» and Shakespeare's. PMLAA. 40/3. Sept. 1925.

108 Stettner, Erhart: Zur Inszenierung des Macbeth. Blätter der Württembergischen Volksbühne. 5. Spielzeit. 1923/24. S. 49—50.

Measure for Measure.

109 Cuningham, Henry: Measure for Measure. Times Lit. Suppl. 1924, Oct. 23 u. 30.

110 *Hellmann, Hanna: Kleists «Prinz von Homburg» und Shakespeares «Maß für Maß». GRM 11. 1923. S. 288—296.

111 Simpson, Lucie: The Sex Bias of «Measure for Measure». Fortnightly Review, April 1924.

The Merchant of Venice.

112 William Shakespeare: Il Mercante di Venezia. Versione col teste a fronte, introduzione e note a cura di G. S. Gargano. Firenze, G. C. Sansoni [1925] = Bibliotheca Sansoniana straniera, diretta da Guido Manacorda. — Jb. 61. 1925. S. 126—127 (W. Keller).

113 Baskervill, Charles Read: Bassanio as an Ideal Lover. Chicago University Press 1923. S. 90 = The Manly Anniversary Studies in Language and Literature. — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 227 (Keller-Hunekuhl).

114 Blau, Arnim: Eine neue Auffassung des Shylock. Berlin N 24, Verlag des Jeschurun. = Jeschurun XI. 7/8. August 1924. S. 363—379. — Vgl. Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 157.

115 Blau, Arnim: Die Gestalt des Juden Shylock. Jeschurun XII. 1/2. 1925.

116 Griston, Harris J.: Shaking the dust from Shakespeare. An authentic renovation of The Merchant of Venice. Second Edition. New York, Cosmopolis Press 1924. XXXIV, 342 S. — Rez. English Studies VII/6. Dec. 1925 (J. L. Cardozo).

117 Schutt, J. H.: Prof. Moulton and Shakespeare's Merchant of Venice. E. Studies VI/6. Dec. 1924.

The Merry Wives of Windsor.

118 Dean, H. P.: Falstaff's Death. Times Lit. Suppl. 1925, April 23.

119 Fairchild, A. H. R.: «Mummy» in Shakespeare. PhQ. I/2. April 1922. — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 223 (Keller-Hunekuhl).

120 *Förster, Max: Die kymrischen Einlagen bei Shakespeare. GRM. 12. 1924. S. 349—364.

121 Robertson, J. M.: The Problem of «The Merry Wives of Windsor». The Shakespeare Association. New York, Oxford University Press, American Branch.

122 Schücking, Levin L.: The Fairy Scene in «The Merry Wives» in Folio and Quarto. MLR. 19/3. July 1924.

123 Tolman, Albert H.: Falstaff and other Shakespearean Topics. New York, The Macmillan Company 1925. — Rez. Jb. 61. 1925. S. 130—131 (W. Keller).

A Midsummer Night's Dream.

124 Cuningham, Henry: «That is hot ice, and wondrous strange snow». A Midsummer Night's Dream V, 1, 59. Times Lit. Suppl. 1924, June 12, 19, 26, July 3.

125 Cuningham, Henry: A Midsummer Night's Dream. Times Lit. Suppl. 1925, Jan. 8.

126 *Eichler, Albert: Das Hofbühnenmäßige in Shakespeares «Midsummer Night's Dream». Jb. 61. 1925. S. 39—51.

127 Lefranc, Abel: La Réalité dans «Le Songe d'une Nuit d'été» du Théâtre Shakespearien. = Mélanges d'histoire et de philologie offerts à M. Bernard Bouvier par ses élèves, ses collègues, ses amis. Genève, Société anonyme des éditions Sonor. VIII, 360 S.

128 Nag, U. C.: A Midsummer Night's Dream. A Study in Dramatic Technique. London, H. Milford. = University of Dacca Bulletins II.

129 Noble, Richmond: The Midsummer Night's Dream. Times Lit. Suppl. 1925, Jan. 8.

Much Ado About Nothing.

130 Sampson, G.: Much Ado About Nothing. New York, The Macmillan Company.

131 * Baldwin, T. W.: Shakespeare's Jester: The Dates of «Much Ado» and «As You Like It». MLN. 38. 1924. S. 447—455.

132 Case, R. H.: Much Ado About Nothing V, 1, 16. Times Lit. Suppl. 1924, May 1.

133 Haworth, Peter: A Textual Puzzle in «Much Ado». Times Lit. Suppl. 1925, Febr. 12.

134 *Tilley, M. P.: Good drink makes good blood. MLN. 39. 1924. S. 153—155.

135 *Tilley, M. P.: Much Ado About Nothing. MLN. 40. 1925. S. 186—188.

Othello.

136 *Bullock, Walter L.: The Sources of Othello. MLN. 40. 1925. S. 226—228.

137 Dutt, Smarajih: Shakespeare's Othello, an Oriental Study. Simla, Calcutta, to be had of the author, Taki 24, Perganas, Bengal, India [1923]. 191 S. — Vgl. Arch. 79. Jg. 147. Bd. S. 153—154.

138 Fairchild, A. H. R.: «Mummy» in Shakespeare. PhQ. I/2. April 1922. — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 223 (Keller-Hunekuhl).

139 *Gilbert, Allan H.: Scenes of Discovery in Othello. PhQ. V. 1926. S. 119—130.

140 Gilman, M.: Othello in France. Paris, Champion. = Bibliothèque de la Revue de littérature comparée 21. — Rez. MLR. 21/1. Jan. 1926.

141 Kovistra, J: The Character of Desdemona. E. Studies V. 3/4. Jun.-Aug. 1923.

142 *Krappe, Alexander Haggerty: A Byzantine Source of Shakespeare's Othello. MLN. 39. 1924. S. 156—161.

143 Nolte, Cäcilia: Die Überlieferung von Shakespeares Othello. Diss. Köln, P. Neubner 1923. 104 S. — Rez. Jb. 61. 1924. S. 149 (W. Keller). — Vgl. Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 157.

144 Stoll, Elmer Edgar: Othello. An Historical and Comparative Study. = The University of Minnesota Studies in Language and Literature No. 2. Minneapolis, Bulletin of the University, March 1915. 71 S. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 145—147 (Bernhard Fehr). — Ref. Arch. 77. Jg. 145. Bd. 1923. S. 158.

145 Winstanley, L.: Othello as the tragedy of Italy, showing that Shakespeare's Italian contemporaries interpreted the story of the Moor and the Lady of Venice as symbolising the tragedy of their country in the grip of Spain. London, Fisher Unwin 1924. 152 S. — Rez. E. Studien 60. 2/3. 1926 (M. J. Wolff). — Vgl. Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 303.

Pericles.

146 Gray, Henry David: Heywood's «Pericles», Revised by Shakespeare. PMLAA. 40/3. Sept. 1925.

Richard II.

147 Deroquigny, J.: Note sur Shakespeare, Richard IIe, I, III. Revue Anglo-Américaine I. June 1924.

148 Kühl, Paul: Shakespeares «Richard II.» und Marlowe's «Edward II». Diss. Greifswald 1923. — Rez. Jb. 59/60. 1924. S. 178 (W. Keller).

149 Lambin, G.: Note sur Shakespeare, Richard IIe. Revue Anglo-Américaine II. Févr. 1925.

Richard III.

150 Wood, Alice I. Perry: The Stage History of Shakespeare's King Richard the Third. Studies in English, Columbia University Press. XI, 186 S.

Romeo and Juliet.

151 William Shakespeare: Romeo e Giulietta. Testo, tradizione e note a cura di Cino Chiarini. Firenze, G. C. Sansoni Editore. 243 S.

152 Hubbard, Frank G.: The First Quarto Edition of Shakespeare's Romeo and Juliet, edited with an Introduction and Notes. Madison 1924. 116 S. = University of Wisconsin Studies in Language and Literature, No. 19. — Rez. Jb. 61. 1925. S. 127 (W. Keller). — JEGPh. 24. 1925. S. 434—436 (Robert Adger Law).

153 Clark, Arthur Melville: A Marlowe Mystification (zu Romeo and Juliet II, II, 92—93). Times Lit. Suppl. 1925, July 16.

154 Derocquigny, Jules: Runaway's eyes. Revue Anglo-Américaine II. Févr. 1925.

155 Gaw, Allison: Actors' Names in Basic Shakespearean Texts with Special Reference to «Romeo and Juliet» and «Much Ado». PMLAA. 40/3. Sept. 1925.

156 Hjort, G.: The Good and Bad Quartos of «Romeo and Juliet» and «Love's Labour's Lost». MLR. 21/2. April 1926.

157 Jonas, Maurice: Romeo and Juliet. A photographic reproduction of Luigi da Porto's prose version of «Romeo and Giulietta», dated 1535, being the original source of Shakespeare's Romeo and Juliet. With a literal translation into English from the Italian. Also a photographic reproduction of the 1539 edition. With full bibliography and introductory remarks by Maurice Jonas. London, Davis & Orioli.

158 Law, R. A.: The «Shoemaker's Holiday» and «Romeo and Juliet». Studies in Philology. Published Quarterly by the University of North Carolina Press. 21/2. April 1924.

159 Tilley, Morris P.: A Parody of «Euphues» in «Romeo and Juliet». MLN. 41/1. Jan. 1926.

The Taming of the Shrew.

160 Shakespeare: Der Widerspenstigen Zähmung. Neue Bühneneinrichtung von Georg Richard Kruse. Leipzig, Reclams Universalbibliothek No. 2494 [o. J.]. — Rez. Jb. 61. 1925. S. 148—149 (Eugen Kilian).

161 Hoffmann-Harnisch, Wolfgang: Shakespeares Widerspenstige — eine Clownerie? Stuttgarter Dramaturgische Blätter. 1924. S. 1—4. — Ref. LZtbl. 75. 1924. S. 243—244 (Friedrich Michael).

162 Hoffmann-Harnisch, Wolfgang: Shakespeares «Widerspenstige» als Kunstwerk. Der Wegweiser 1924/25. H. 7. München.

163 Kuehl, Ernest P.: The Authorship of 'The Taming of the Shrew'. PMLAA. 40/3. Sept. 1925.

164 *Linthicum, Marie L. C.: Shakespeare's Meacock. MLN. 40. 1925. S. 96—98.

The Tempest.

165 Chambrun, Comtesse de, née Longworth: Influences françaises dans la «Tempête» de Shakespeare. Revue de littérature comparée V/1. Janvier-Mars 1925.

166 Dawson, W. F.: «Pioned and twilled brims». Times Lit. Suppl. 1924, Sept. 18.

167 Eichler, Albert: Shakespeares «The Tempest» als Hofaufführung. Marburg, N. G. Elwert 1925. = Neusprachliche Studien. Festgabe, Karl Luick zu seinem 60. Geburtstage dargebracht von Freunden und Schülern. Die Neueren Sprachen, 6. Beiheft.

168 Graves, Thornton S.: On Allegory in «The Tempest». MLN. 40/7. Nov. 1925.

169 Law, Ernest: Shakespeare's «Tempest» as Originally produced at Court. London, Chatto & Windus. 35 S.

170 Lloyd, Bertram: «Scamels» in «The Tempest». MLR. 19/1. Jan. 1924.

171 *Mustard, W. P.: Shakespeare's «Broom-groves». MLN. 38. 1923. S. 79—81.

172 Osborne, W. A.: «Scamels» in «The Tempest». MLR. 20/1. Jan. 1925.

173 Still, Colin: Shakespeare's Mystery Play. A Study of «The Tempest». London, Palmer.

Timon of Athens.

174 Parrot, P. M.: The Problem of Timon of Athens. For the Shakespeare Association. London, H. Milford. 34 S.

175 W., W.: «To save one's longing» (zu Timon of Athens I, I, 254). Times Lit. Suppl. 1925, Aug. 20.

176 Wright, Ernest Hunter: The Authorship of Timon of Athens. Studies in English. Columbia University Press. IX, 104 S.

Titus Andronicus.

177 *Gray, Henry David: Shakespeare's Share in «Titus Andronicus». PhQ. V. 1926. S. 166—172.

178 Proescholdt, Ludwig: Der Verfasser des Titus Andronicus. Das Welttheater 1924/25, 1/2. München.

179 Schlaf, Johannes: Die Wandlung des Titus Andronicus. Das Welttheater 1924/25. 1/2. München.

Troilus and Cressida.

180 Haworth, Peter: A Misprint in «Troilus» III, III, 3ff. Times Lit. Suppl. 1925, May 21.

Twelfth Night.

181 *Kenyon, John S.: Two Notes on Shakespeare. PhQ. V. 1926. S. 175—180.

Two Gentlemen of Verona.

182 Campbell, L. B.: The Two Gentlemen of Verona and Italian Comedy. Studies in Shakespeare, Milton and Donne. By Members of the English Department of the University of Michigan. New York, The Macmillan Company. = University of Michigan Publications, Language and Literature, Vol. I.

183 Harrison, T. P.: Concerning «The two Gentlemen of Verona» and Montemayor's «Diana». MLN. 41/4. April 1926.

III. NICHTDRAMATISCHE WERKE.

Sonnets.

184 William Shakespeare: Sonette. In der Übersetzung von Eduard Saenger mit Holzschnitten von Walther Teutsch. Leipzig, Arndt Beyer 1922. = Dritter Druck des Kreises graphischer Künstler und Sammler. — Rez. Jb. 59/60. 1924. S. 175—176 (W. Keller).

185 The Sonnets of Shakespeare. Edited from the Quarto of 1609, with Introduction and Commentary, by T. G. Tucker. Cambridge University Press 1924. LXXXVII, 239 S. — Rez. RESt. I/3. July 1925.

186 Acheson, Arthur: Shakespeare's sonnet story 1592—1598. With monograph on «The Crosse In and the Tavern of Oxford» by E. T. Leeds. London, Quaritch 1920. 676 S.— Rez. Manchester Guardian Weekly 1922, Dec. 29, S. 529 (C. H. H[erford?]).

187 Davies, C. L.: Shakespeare's Sonnets. Times Lit. Suppl. 1924, Dec. 25.

188 Forrest, H. T. S.: The Five Authors of «Shakespeare's Sonnets», London, Chapman and Dodd.

189 Fort, J. A.: The Two Dated Sonnets of Shakespeare. Oxford University Press. London, H. Milford 1924. 47 S. — Rez. Angl. Beibl. 36. 1925. S. 367—372 (Elise Deckner). — Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 301. — MLN. 40/6. June 1925. — MLR. 20/2. April 1925. — RESt. I/3. July 1925.

190 Garnier, Ch.-M.: Sonnets de Shakespeare. Revue de l'Enseignement des Langues vivantes. Paris, 39e Année. Janvier 1922. No. 1.

191 Loane, G. G.: Shakespeare's Sonnets CV, LXXVII, CXL. Times Lit. Suppl. 1925, March 19.

192 Redin, Mats: Shakespeare's sonetter. Edda 18/3.

193 *Schirmer, Walter F.: Das Sonett in der englischen Literatur. Anglia 59. 1925. S. 1—31.

194 Strong, John R.: Note upon the «Dark Lady». Series of Shakespeare's Sonnets. New York, Putnam.

Two Noble Kinsmen.

195 *Ege, Karl: Der Anteil Shakespeare's an «The two noble Kinsmen» Jb. 59/60. 1924. S. 62—85.

196 *Gray, Henry David: Beaumont and The Two Noble Kinsmen. PhQ. II. 1923. S. 112—131. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 236—237 (S. B. Liljegren). — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 231—232 (Keller-Hunekuhl) und S. 62 (Karl Ege).

Venus and Adonis.

197 William Shakespeare: Venus und Adonis. Deutsche Übertragung von Bruno Erich Werner. Leipzig, Arndt Beyer 1923. = Fünfter Druck des Kreises graphischer Künstler und Sammler. — Rez. Jb. 59/60. 1924. S. 175—176 (W. Keller).

198 Werner, Bruno Erich: Venus und Adonis. Beitrag zur stilgeschichtlichen Betrachtung Shakespeares. Das Inselschiff VI/2. Leipzig.

IV. SHAKESPEAREANA.

199 Adams, E. N.: Old English Scholarship in England from 1566—1800. New-Haven, Conn., Yale University Press 1917. 209 S. (Cook's Yale Studies LV). — Rez. Engl. hist. rev. 1918, S. 542—545 (E. Bensly). — Vgl. Arch. 77. Jg. 145. Bd. 1923. S. 157.

200 Adams, Joseph Quincy: A Life of William Shakespeare. With Illustrations. Boston, Houghton Mifflin & Co. 1923. XVII, 560 S. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 72—76 (Bernhard Fehr). — DL. 26 (März 1924). S. 374 (A. Busse). — JEGPh. 23. 1924. S. 594—599 (Harold N. Hillebrand).

201 Adams, Joseph Quincy: Chief Pre-Shakespearean Dramas. A Selection of Plays illustrating the History of the English Drama from its Origin down to Shakespeare. Boston, Houghton Mifflin & Co. 1924. VII, 712 S. — Rez. MLN 40. 1925. S. 39—43 (Kemp Malone).

202 Addy, S. O.: Shakespeare's Will: the Stigma removed. (Notes and Queries 16. Jan. 1926).

203 Albright, Evelyn May: A Stage Cartoon of the Mayor of London n 1613. (Manly Anniversary Studies, Chicago 1923, S. 113). — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 237 (Keller-Hunekuhl).

204 *Albright, Evelyn May: Ad imprimendum solum once more. MLN 38. 1923. S. 129—140.

205 Alden, Raymond Macdonald: Shakespeare. New York, Duffield & Co. 1922. XIX, 377 S. (Master Spirits of Literature Series). — Rez. JEGPh. 22/2. April 1923 (William Ellery Leonard). — MLN. 38. 1923. S. 360—366 (Ernest P. Kuhl). — MLR. 20/1. Jan. 1925.

206 Alden, Raymund Macdonald: The punctuation of Shakespeare's printers. PMLAA. 39/3. Sept. 1924.

207 Amira, Karl von: Die germanischen Todesstrafen. Untersuchungen zur Rechts- und Religionsgeschichte. München 1922. VI, 416 S. (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, phil. Kl. 31, 3). — Rez. Arch. 77. Jg. 145. Bd. S. 108—109 (Felix Liebermann).

208 Anglica. Untersuchungen zur englischen Philologie. Alois Brandl zum 70. Geburtstage überreicht. I. Bd.: Sprach- und Kulturgeschichte. II. Bd.: Literaturgeschichte. Leipzig, Mayer & Müller 1925 (Palaestra Bd. 147. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie, hrsg.

v. A. Brandl u. G. Roethe). — Rez. Jb. 61. 1925. S. 136—137 (Wolfgang Keller). — MLR. 21/2. 1926 (C. H. Herford).

209 Archer, William: Elizabethan Stage and Restorian Drama. Quarterly Review 1924. April.

210 Archer, William: The Old Drama and the New. An essay in revaluation. London, Heinemann 1923. — Rez. ZFEU. 25 1926. S. 55 (Karl Arns).

211 *Arns, Karl: Englische Stoffe im modernen deutschen Drama. ZFEU. 23. 1924. S. 23—32.

212 *Arns, Karl: Vom 54. Philologentage zu Münster i. W. (27. bis 30. Sept. 1923). ZFEU. 24. 1925. S. 162—167.

213 *Arns, Karl: Theaterschau: Stadttheater Bochum. Viel Lärm um nichts. Jb. 59/60. 1924. S. 253—254.

214 *Arns, Karl: Theaterschau: Stadttheater Essen. Troilus und Cressida. Jb. 59/60. 1924. S. 254.

215 *Arns, Karl: Theaterschau: Stadttheater Bochum. König Johann. Richard II. Jb. 61. 1925. S. 150—152.

216 *Arns, Karl: Reformen und Reformpläne im englischen Theaterwesen. ZFEU. 24. 1925. S. 385—394.

217 *Arns, Karl: Moderne englische Dramaturgie und Theaterkritik. ZFEU. 25. 1926. S. 54—61.

218 Aronstein, Philipp: Auslese englischer Dichtungen. Bielefeld, Velhagen & Klasing 1924. VII, 114 S. (Velhagen und Klasings Sammlung französischer und englischer Schulausgaben EA. 172). — Vgl. Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 310 und 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 160. — Rez. Angl. Beibl. 36. 1925. S. 95 (Joh. Ellinger). — DNSpr. 33. 1925. S. 156—157 (Fritz Karpf). — ZFEU. 24. 1925. S. 471 (Karl Schröder).

219 *Aronstein, Philipp: Der soziologische Charakter des englischen Renaissance-Dramas. GRM. 12. 1924. S. 155—171. 214—224.

220 *Aronstein, Philipp: Samuel Butler d. J. GRM. 14. 1926. S. 184 bis 201.

221 Bab, Julius: Shakespeare. Wesen und Werke. Stuttgart, Union 1925. 326 S. Mit einer Stammtafel.

222 Baker, Ernest A.: The History of the English Novel: The Age of Romance from the Beginnings to the Renaissance. London, Witherby 1924.

223 *Baker, Harry T.: A Shakespearean Measure of Morality. MLN. 38. 1923. S. 18—23.

224 Bald, R. C.: Shakespeare and Daniel. Times Lit. Suppl. Nov. 1920.

225 *Baldwin, T. W.: A Note on John Fletcher. MLN. 38. 1923. S. 377—378.

226 *Baldwin, T. W.: The Three Francis Beaumonts. MLN. 39. 1924. S. 505—507.

227 The tragedy of Sir John van Olden Barnavelt. Anonymous Elizabethan play edited from the manuscript with introduction and notes by Wilhelmina P. Frijlinck. Academish Proefschrift. Amsterdam, H. G. van Dorssen 1922. CLX, 119 S. — Vgl. Arch. 77. Jg. 145. Bd. 1923. S. 159. — Rez. MLN. 38. 1923. S. 176—177 (Samuel C. Chew). — PhQ. II. 1923. S. 317 (Elbert N. S. Thompson). — Angl. Beibl. 35. 1924. S. 67—69 (Philipp Aronstein). — JEGPh. 23. 1924. S. 150—152 (Alexander C. Judson). — E. Studien 60. 2/3 (Eduard Eckhardt). — Museum 6. März 1925 (Barnouw). — Vgl. dazu auch W. Frijlinck, The Tragedy of Sir John van Olden Barnavelt. MLN. 38. 1923. S. 377.

228 Bartlett, Henrietta C.: Mr. William Shakespeare. Original and early editions of his Quartos and Folios, his Source Books and those containing contemporary notices. New Haven, Yale University Press. London, H. Milford. — Rez. Leuvensche Bijdragen. Tijdskrift voor Moderne Philologie onder redactie van L. Groetaers. 's Gravenhage, M. Nijhoff. 16./1. 1924 (G. Ch. van Langenhove).

229 Bauch, Reinhold: Literarisches Lesebuch zur Einführung in die Kultur- und Geisteskunde des englischen Volkes. Dresden, Ehlermann 1925. 282 S. — Rez. ZFEU. 25. 1926. S. 182—184 (Kurt Horn).

230 Bauer, R.: Die Iren und die irischen Verhältnisse der elisabethanischen Zeit in der Darstellung von Edmund Spenser und den «Calenders of the Carew Papers». Ein Beitrag zur englisch-irischen Kulturgeschichte. Diss. Halle. 240 S.

231 Baum, Paul Franklin: The Principles of English Versification. Cambridge, Harward University Press 1922. — Rez. JEGPh. 22. 1923. S. 445 bis 449 (H. M. Belden).

232 *Behler, Mally: Die Beziehungen zwischen Sidney und Spenser. Arch. 78. Jg. 146. Bd. 1923. S. 53—59.

233 *Benham, Allen R.: Notes on Plays. MLN. 38. 1923. S. 252.

234 Ben Jonson: The Case is Altered. Edited by W. E. Selin. New Haven, Yale University Press 1917. LXVI, 216 S. (Yale Studies 56). — Vgl. Arch. 77. Jg. 145. Bd. 1923. S. 159.

235 Ben Jonson: Volpone, or the fox. Edited by J. D. Rea. New Haven, Yale University Press 1919. LI, 254 S. (Yale Studies 59). — Vgl. Arch. 77. Jg. 145. Bd. 1923. S. 159.

236 Ben Jonson: Every man in his humour. Edited with Introduction, Notes, and Glossary by Henry Holland Carter. A Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of Yale University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy. New Haven, Yale University Press 1921. CV, 448 S. (Yale Studies in English 52). — Rez. Angl. Beibl. 32. 1921. S. 268 bis 269 (Philipp Aronstein). — Vgl. Arch. 77. Jg. 145. Bd. 1923. S. 159. — Rez. JEGPh. 23. 1924. S. 142—148 (William Dinsmore Briggs).

237 Ben Jonson: Every man in his humour. Edited by R. S. Knox. London, Methuen. VII, 138 S. (Methuen's Classics).

238 Ben Jonson: Edited by C. H. Herford and Percy Simpson. Volumes I and II: The Man and his Work. Oxford, At the Clarendon Press 1925. London, H. Milford. XX, 441 S. u. VI, 482 S. — Rez. Angl. Beibl. 37. 1925. S. 10—14 (Philipp Aronstein). — Jb. 61. 1925. S. 142—143 (W. Keller). — MLR. 21/2. April 1926 (W. W. Greg). — RESt. II/6. April 1926 (R. B. Mc Kerrow).

239 Benz, Richard: Shakespeare und der Stil des deutschen Dramas (Masken 18/4. Düsseldorf).

240 *Berdan, John M.: Marlowe's Edward II. A Paper read at the Conference of British and American Professors of English in New York, June 1923. PhQ. III. 1924. S. 197—207.

241 Berndt, E.: Dame Nature in der englischen Literatur bis herab zu Shakespeare. Leipzig, Mayer & Müller 1923. VI, 107 S. (Palaestra 110). — vgl. Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 146.

242 *Betz, Gottlieb: Lichtenberg as a critic of the English Stage. JEGPh. 23. 1924. S. 270—288.

243 Bing, Just: Shakespearestudier. Edda. Nordisk Tidskrift for Litteraturforskning. Christiania. 18/3. 1925.

244 Bird, Stewart: Anna and William Shakespeare. A midsummer dance dream, a fantastic comedy in one act. New York City, Wayne publ. Comp.

245 Blanchard, Harold H.: Spenser and Boiardo. PMLAA. 40/4. Dec. 1925.

246 Blanchard, H. S.: Imitations from Tasso in the «Faerie Queene». Studies in Philology. North Carolina. 22/2. April 1925.

247 Blücher, Max: Dichter des Auslandes: Dante, Camoes, Cervantes, Shakespeare. Leipzig, G. Weigel 1925. 64 S. (Führende Männer, Bd. 12).

248 Boas, Fred. S.: Elizabethan Period: Poetry and Prose. Oxford University Press 1924. London, H. Milford. (The Year's Work in English Studies. Vol. IV. 1923. Edited for the English Association by Sir Sidney Lee and F. S. Boas). — Rez. Angl. Beibl. 36. 1925. S. 137—139 (Walther Fischer).

249 *Bojanowski, Eleonore von: Die erste Protektorin der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Großherzogin Sophie, und ihr Enkel, Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen. Jb. 59/60. 1924. S. 1—7.

250 Bradley, J. F., und Adams, Joseph Quincy: The Jonson Allusion-book. A Collection of allusions to Ben Jonson from 1597 to 1700. New Haven, Yale University Press 1922. VI, 466 S. — Vgl. Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 155. — Rez. MLR. 19/1. Jan. 1924 (G. C. Moore Smith).

251 Brandl, Alois: Neues über Shakespeare. Deutsche Rundschau, August 1924. — Vgl. Hamburger Nachrichten Nr. 297, 19. Dez. 1924. — DL. 27. 1925. S. 285—286.

252 *B[randl], A[lois]: Shakespeare in Londoner Theatern. Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 249—250.

253 Braun, Grillparzers Verhältnis zu Shakespeare. Diss. München. VIII, 115 S.

254 *Bredvold, Louis I.: The Naturalism of Donne in relation to some Renaissance Traditions. JEGPh. 22. 1923. S. 471—502.

255 Brie, Friedrich: Die Bühne Shakespeares. Deutsche Revue, 47. Jg. Okt. 1922.

256 Briggs, William Dinsmore: On a document concerning Christopher Marlowe. Elizabethan Studies, 8th Series. Studies in Philology, edited by Greenlaw-Dey-Howe, published quarterly by the University of North Carolina Press, 20/2. April 1923. — Rez. Angl. Beibl. 34. 1923. S. 363 (S. B. Liljegren).

257 *Briggs, William Dinsmore: Marlowe's Faustus 305—318, 548 bis 570. MLN. 38. 1923. S. 385—393.

258 *Briggs, William Dinsmore: On the Meaning of the Word «Lake» in Marlowe's Edward II. MLN. 39. 1924. S. 437—438.

259 British Museum: Shakespeare Exhibition 1923: Guide to the Manuscripts and printed Books exhibited in Celebration of the Tercentenary of the First Folio, with 8 plates. London, The Trustees 1923. 77 S. — vgl. Arch. 78. Jg. 146 Bd. 1923. S. 287.

260 Brooke, Tucker: Marlowe's versification and style. Studies in Philology. North Carolina 19/2. April 1922.

261 Brooke, Tucker: The Reputation of Christopher Marlowe. New Haven, Connecticut, Academy 1922 (Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, vol. 25. June 1922. S. 347—408). — Vgl. Arch. 78. Jg. 146. Bd. 1923. S. 287.

262 Brooke, Tucker: Shakespeare's Moiety of the Stratford Tithes. MLN. 40/8. Dec. 1925.

263 Brusendorff, Aage: The Chaucer Tradition. Oxford University Press. London, H. Milford. V. Pio. Povl Branner, Copenhagen [1925]. — Rez. Jb. 61. 1925. S. 144 (W. Keller).

264 Bullen, A. H.: Elizabethans. London, Chapman & Hall. — Rez. LZtbl. 75/3. 1924. — MLR. 20/1. June 1925 (G. C. Moore Smith). — RESt. I/1. Jan. 1925 (R. B. McKerrow).

265 *Bundy, Murray W.: Shakespeare and Elizabethan Psychology. JEGPh. 23. 1924. S. 516—549.

266 Burchardt, Carl: Christopher Marlowe. Edda 18/3. 1925.

267 Busby, Olive Mary: Studies in the Development of the Fool in the Elizabethan Drama. London, H. Milford. 87 S. — Rez. MLR. 19/2. April 1924 (W. W. Greg).

268 Busch, Gertrude: Die Ausblicke in den Historien und Tragödien Shakespeares, ein Beitrag zur Untersuchung der dramatischen Technik des Dichters. Prag, Calve 1925 (Jahrbuch der philos. Fakultät der Deutschen Universität in Prag. Dekanatsjahr 1923/24).

269 *Bush, Douglas: Some Sources for the Mery Tales, Wittie Questions, and Quicke Answeres. MPh. 20. 1922/23. S. 275—280.

270 *Bush, Douglas: Runaway's eyes again. MLN. 38. 1923. S. 32—34.

271 Calina, Josephine (Mrs. Allardyce Nicoll): Shakespeare in Poland. Published for the Shakespeare Association by Humphrey Milford, Oxford University Press 1923. 76 S. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 197—203 (L. Masing). — MLR. 19/1. Jan. 1924. — E. Studien 60. 1926. 2/3 (Fritz Karpf).

272 Camp, Charles W.: The Artisan in Elizabethan Literature. New York 1924 (Columbia University Studies in English and Comparative Literature). — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 357 (S. B. Liljegren). — JEGPh. 24. 1925. S. 453—456 (C. V. Boyer). — PhQ. 4. 1925. S. 188—189 (H[ardin] C[raig]).

273 Campbell, Lily B.: Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance. A Classical Revival. With 8 plates and 15 text-figures. Cambridge, University Press.

274 Cardozo, J. L.: The Contemporary Jew in the Elizabethan Drama. Diss. Amsterdam. XVI, 335 S.

275 Carpenter, Fred. Ives: Desiderata in the Study of Spenser. Studies in Philology 19/2. North Carolina. April 1922.

276 Carpenter, Fred. Ives: A Reference Guide to Edmund Spenser. Chicago, The University of Chicago Press. London, Cambridge University Press 1923. VI, 333 S. — Rez. JEGPh. 23. 1924. S. 316—322 (Louis S. Friedland). — MLR. 19/2. April 1924. — MPh. 22. 1924/25. S. 427 (John M. Manly). — Jb. 61. 1925. S. 146 (W. Keller).

277 *Carpenter, Frederic Ives: G. W. Senior and G. W. J. MPh. 22. 1924/25. S. 17—25.

278 *Carpenter, Fred. Ives: The Marriages of Edmund Spenser. MPh. 22. 1924/25. S. 97—98.

279 Chambers, E. K.: The Elizabethan Stage. Oxford, Clarendon Press. London, H. Milford 1923. 4 Bände: XLI, 388 S., VII, 557 S., 518 S., 467 S. — Rez. DL. 27. 1924. S. 29 (Philipp Aronstein). — MLR. 19/4. Oct. 1924 (Allardyce Nicoll). — Lbl. 46. 1925. Sp. 360—363 (Hermann M. Flasdieck). — MLN. 40/6. June 1925 (S. C. Chew). — RESt. I/1. Jan. 1925 (W. W. Greg).

280 Chambers, E. K.: The Disintegration of Shakespeare. A reconsideration of the Shakespeare Canon. Oxford University Press. London, H. Milford 1924. 22 S. (British Academy. The Annual Shakespeare Lecture for 1924). — Rez. Jb. 61. 1925. S. 147—148 (Felix Liebermann). — JEGPh. 24. 1925. S. 459. — MLR. 21/1. Jan. 1926 (A. E. Morgan).

281 Chambers, E. K.: Shakespeare, a Survey. London, Sidgwick & Jackson, Ltd. 1925. 325 S. — Rez. Jb. 61. 1925. S. 130 (W. Keller). — E. Studies VIII/2. April 1926 (H. de Groot). — MLR. 21/2. 1926 (R. H. Case).

282 Chambers, E. K.: The first Illustration to «Shakespeare». The Library, Transactions of the Bibliographical Society, Oxford, N. S. V/4.

283 Chambrun, G. Comtesse de, née Longworth: Giovanni Florio, un apôtre de la Renaissance en Angleterre à l'époque de Shakespeare. Paris, Payot et Cie. — Rez. E. Studies IV/5. Oct. 1922 (J. Prinsen). La Cultura. Revista de filosofia, lettere, arti I/4 (C. d. L).

284 Chambrun, Comtesse de: Shakespeare et le Maroc. Revue de Paris. 15. VI. 1925.

285 Chambrun, Comtesse de: Shakespeare, Southampton et la Conjuration d'Essex. Revue Anglo-Américaine II. Oct. 1925.

286 Chambrun, Comtesse de: Shakespeare. Acteur et Poète. Paris, Plon.

287 Chambrun, Comtesse de: La Jeunesse de Shakespeare. Revue universelle, 1. u. 15. April 1926.

288 Charlton, W. B.: Romantic Traits in Shakespeare's Comedy = Palaestra 148. Anglica, Untersuchungen zur englischen Philologie. Alois Brandl zum 70. Geburtstage überreicht. Leipzig, Mayer & Müller 1925.

289 *Chew, Samuel C.: Lycidas and the Play of Barnavelt, MLN. 38. 1923. S. 122.

290 Clark, Natalie Rice: Bacon's Dial in Shakespeare. A Compass-Clock Cipher. Cincinnati, Stewart Kidd Company. 193 S.

291 The Colonnade, Vol. XIV. 1919—1922. Part I: Contributions to Scholarship and Belles-Lettres. Published by the Andiron Club of New York City, Box 84, University Heights, New York 1922. XIX, 555 S. — Rez. Angl. Beibl. 37. 1926. S. 140—142 (Walther Fischer).

292 Connes, G.: Le Mystère Shakespearien. Revue des Cours et Conférences. 15. II., 15. VI., 30. VII. 1925, 15. I., 15. III. 1926.

293 Comedies by William Congreve, edited by Bonamy Dobrée. Oxford University Press. London, H. Milford. (The World's Classics, No. 276). — Rez. Jb. 61. 1925. S. 143—144 (W. Keller).

294 Covington, F. F.: Another view of Spenser's linguistics. Studies in Philology, North Carolina. XIX/2. April 1922.

295 Covington, F. F.: Spenser's use of Irish History in the «Veue of the present State of Ireland». University of Texas Bulletin No. 2411 (March 15, 1924).

296 *Covington, F. F.: Biographical Notes on Spenser. MPh. 22. 1924/25. S. 63—66.

297 Covington, F. F.: Spenser and Alexander Neckam. Studies in Philology. North Carolina. 22/2. April 1925.

298 *Covington, F. F.: A Note on «Faerie Queene» IV, III, 27. MLN. 40. 1925. S. 253.

299 Cowling, George H.: A Preface to Shakespeare. London, Methuen. VIII, 164 S. — Rez. RESt. I/3. July 1925 (A. W. Pollard). — Arch. 149. 1/2. 1926 (Alois Brandl).

300 *Craig, Hardin: Shakespeare's Depiction of Passions. PhQ. IV. 1925. S. 289—301.

301 Creizenach, Wilhelm: Geschichte des neueren Dramas. 2. u. 3. Bd. Renaissance und Reformation. I. u. II. Teil. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage, bearbeitet und mit einem vollständigen Register zum 2. und 3. Bd. versehen von Adalbert Hämel. Halle, M. Niemeyer 1918, 1923. XV, 581 S., XV. 637 S. — Rez. Angl. Beibl. 34. 1923. S. 358—359 (Julius Petersen), S. 359—360 (Walther Fischer). — DNSpr. 31. 1923. S. 408—409. (Walther Küchler). — Revista de Filología Española X/4. Oct.-Dic. 1923. (J. F. Montesinos).

302 Croce, Benedetto: Ariost, Corneille, Shakespeare. Eine Trilogie. Übersetzt von Julius v. Schlosser. Mit 3 Porträts. Wien, Amalthea-Verlag. IX, 395 S. (Amalthea-Bücherei, Bd. 26). — Vgl. Nr. 8583.

303 Croce, Benedetto: Shakespeare. Dichterische und menschliche Persönlichkeit. Zürich 1923, Amalthea-Gesellschaft. (Aus: Ariost, Corneille, Shakespeare, übersetzt von J. v. Schlosser, S. 142—157). — Vgl. Arch. 78. Jg. 146. Bd. 1923. S. 287.

304 Croce, Benedetto: Ariosto, Shakespeare and Corneille. Translated by Douglas Ainslie. London, Allen & Unwin. VIII, 440 S.

305 Croce, Benedetto: Shakespeare. Nuova edizione. Bari, G. Laterza e figli tip. 1925. 174 S. (Bibliotheca di cultura moderna).

306 Crump, G. H.: A Guide to the Study of Shakespeare's Plays. London. Harrap. 195 S. — Rez. E. Studies VII/3. June 1925 (W. A. Ovaa).

307 Dam, B. A. P. van: Textual Criticism of Shakespeare's Plays. E. Studies VII/4. Aug. 1925.

308 Danchin, E. C.: Le «Nouveau Shakespeare». Revue Anglo-Américaine II/6. 1925.

309 Dauchin, E. C.: La Mort de Christopher Marlowe. Revue Anglo-Américaine. II. Oct. 1925.

310 Davis, B. E. C.: The Text of Spenser's «Complaints». MLR. 20/1. Jan. 1925.

311 Decross, J.: Rondom Shakespeare. 1. Christopher Marlowe: Edward II. — 2. Beaumont-Fletcher: Philaster, of De Liefde ligt te bloeden. Overgez. door J. Decross. Uitg. door «De Sikkel». Antwerpen, en C. A. Meers, Santpoort 1924.

312 *Deetjen, Werner: Ansprache des Präsidenten Prof. Dr. Werner Deetjen bei der 59. Hauptversammlung am 24. April 1923 mit dem Jahresbericht 1922/23. Jb. 59/60. 1924. S. 8—14.

313 *Deetjen, Werner: Ansprache des Präsidenten Prof. Dr. Werner Deetjen bei der 60. Hauptversammlung am 24. April 1924 mit dem Jahresbericht 1923/24. Jb. 59/60. 1924. S. 302—307.

314 *Deetjen, Werner: Die 61. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1925. Jb. 61. 1925. S. 1—6.

315 *Deetjen, Werner: Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1916. Jb. 61. 1925. S. 178—190.

316 De Maar, Harko G.: A History of Modern Romanticism. Vol. I. Elizabethan and Modern Romanticism in the Eighteenth Century. Diss. Amsterdam. London, H. Milford. Oxford University Press. New York 1924. VIII, 246 S. — Rez. Angl. Beibl. 36. 1925. S. 129—133 (Bernhard Fehr). — vgl. Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 304.

317 Derocquigny, J.: Shakespeare et Belleforest. Revue Anglo-Américaine I. Aug. 1924.

318 Dibelius, Wilhelm: England. 2 Bde. Vierte, durchges. Aufl. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt 1925. XV, 424 S., VII, 276 S. (Politische Bücherei). — Vgl. Nr. 8910.

319 *Dieterich, E.: Die Göttinger Tagung der Lehrer und Lehrerinnen des Englischen der Provinz Hannover. ZFEU. 24. 1925. S. 167—171.

320 Dobell, P. J., and A. E.: Some Seventeenth Century Allusions to Shakespeare and his Works not hitherto Collected. London, Dobell.

321 Donovan, Thomas: The True Text of Shakespeare and of his Fellow Playwrights. London, Macmillan.

322 Draper, John W.: Spenserian Biography: A Note on the Vagaries of Scholarship. The Colonnade, Vol. XIV (1919—1922). Part I, published by the Andiron Club of New York. New York 1922. — Vgl. MLN. 38. 1923. S. 496 (H. M. Ellis). — Angl. Beibl. 37. 1926. S. 141 (Walther Fischer).

323 Draper, John W.: The Narrative Technique of the Faerie Queene. PMLAA. 39/2. June 1924.

324 Draper, John W.: More Light on Spenser's Linguistics. MLN. 41/2. Febr. 1926.

325 Dürr, Erich: Das Rätsel Shakespeare. Saarbrücker Blätter III/1. 1924.

326 Dyboski, Roman: Rise and Fall in Shakespeare's Dramatic Art. For The Shakespeare Association. London, H. Milford. 29 S.

327 Eichler, Albert: «Master» als Höflichkeitswort in Shakespeares Dramen. E. Studien 60/1. 1926 (Festschrift für Joseph Wright zum 70. Geburtstag).

328 *Ellis, Amanda M.: Horace's Influence on Dryden. PhQ. IV. 1925. S. 39—60.

329 Emerson, O. F.: Shakespearean and other Feasts. Studies in Philology. North Carolina. 22/2. April 1925.

330 Enzinger, M.: Das deutsche Schicksalsdrama. Eine akademische Antrittsvorlesung. Innsbruck, Tyrolia 1922. 48 S. — Rez. Arch. 77. Jg. 145. Bd. 1923. S. 151 (Alois Brandl).

331 Estève, Edmond: De Shakespeare à Musset: Variations sur la Romance du Saule. Revue d'histoire littéraire de la France 29/3. Juillet-September 1922.

332 *Evans, M. Blakemore: Traditions of the Elizabethan Stage in Germany. PhQ. II. 1923. S. 310—314. — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 237 (Keller-Hünekuhl).

333 Farnham, Willard: The «Mirror for Magistrates» and Elizabethan Tragedy. JEGPH. 25/1. Jan. 1926.

334 *Finney, Claude L.: Shakespeare and Keat's Hyperion. PhQ. III. 1924. S. 139—158.

335 Flood, W. H. Grattan: Early Shakespearean Representations in Dublin. RESt. II/5. Jan. 1926.

336 Forbis, J. F.: The Shakeseparean Enigma and an Elizabethan Mania. New York, American Library Service 1924. 342 S. — Vgl. Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 301.

337 *Förster, Max: Proben eines Englischen Eigennamen-Wörterbuches. GRM. 11. 1923. S. 86—110.

338 Förster, Max: Zum Jubiläum der Shakespeare-Folio. Mit 11 Bildern. Zeitschrift für Bücherfreunde. N. F. 16. 1924. S. 53—64. — Rez. LZtbl. 75. 1924. S. 679 (E. Mühlbach). — vgl. Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 302.

339 *Forsythe. R. S.: Imogen and Neronis. MLN. 40. 1925. S. 313 bis 314.

340 *Francke, Otto: Theaterschau: Weimarer Shakespeare-Aufführungen. Jb. 59/60. 1924. S. 244—247.

341 *Francke, Otto: Theaterschau: Shakespeare-Vorstellungen im Deutschen Nationaltheater zu Weimar 1924/25. Jb. 61. 1925. S. 169—170.

342 Franz, W.: Shakespeare-Grammatik. Dritte, verbesserte Aufl. Heidelberg, C. Winter 1924. XXXIV, 645 S. (Streitbergs Germ. Bibl. I, 1. 12). — Rez. E. Studies VI/5. Oct. 1924. (K.). — Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 300—301. — E. Studien 59/2. 1925 (Eduard Eckhardt). — Litteris I/2 (Moore Smith). — MLR. 20/3. July 1925. (J. H G. Grattan). — Neuphilol. Mitteil. 26. 1/2. 1925. Helsingfors (U. Lindelöf).

343 Fries: Shakespearean Punctuation. Studies in Shakespeare, Milton, and Donne. By Members of the English Department of the University of Michigan. New York, The Macmillan Comp. = University of Michigan Publications. Language and Literature. Vol. I.

344 Fripp, Edgar J.: Master Richard Quyny, Bailiff of Stratford-upon-Avon and Friend of William Shakespeare. Oxford University Press. 1924. 21 S. — Rez. MLR. 20/1. Jan. 1925.

345 Gade, H.: Englische Welt- und Lebensanschauung: ein philosophisches Lesebuch zur Einführung in die englische Denkart. Leipzig, Renger 1924. VIII, 243 S. = Französ. u. Engl. Schulbibliothek, hrsg. v. Pariselle und Gade. A. 216. — Vgl. Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 310. — Rez. DNSpr. 33. 1295. S. 152—155 ((Karl Ehrke).

346 Gargano, G. S.: Scapigliatura Italiana a Londra sotto Elisabetta e Giacomo I. Firenze, Luigi Battistelli ed. 193 S. = Scrittori Italiani e Stranieri. Storia. Letteratura, Critica e Filosofia. — Rez. Jb. 59/60. 1924. S. 198—199 (W. Keller).

347 Gargano, G. S.: L'allestimento scenico in Italia e in Inghilterra. Il Marzocco 29/2. Vgl. Nr. **273**.

348 *Gaw, Allison: John Sincklo as one of Shakespeare's Actors. Anglia 49. 1925. S. 289—303.

349 Gerson, Henry: A German Play on Marlowe. Times Lit. Suppl. 1924. July 31.

350 Ginsber, Ernst: Über Shakespeares Lustspiele. Baden-Badener Bühnenblatt V/23. 1925.

351 Gollancz. Sir I.: In Commemoration of the First Folio Tercentenary. London, H. Milford. 55 S.

352 Granville-Barker, Harley: From Henry V. to Hamlet. London, H. Milford, Oxford University Press. 29 S. = The British Academy: The Annual Shakespeare Lecture 1925. — Rez. Jb. 61. 1925. S. 131 (W. Keller). — RESt. II/6. April 1926.

353 Granville-Barker, Harley: A Note upon Chapters XX and XXI of «The Elizabethan Stage». RESt. I/1. Jan. 1925.

354 Graves, Thornton S.: Some references to Elizabethan theatres. Studies in Philology, North Carolina. XIX/3. July 1922.

355 Graves, Thornton S.: Jonson in the jest books. Chapel Hill, University of North Carolina 1923 = Manly Anniversary Studies in Language and Literature, S. 127—139. — vgl. Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 302. — Jb. 59/60. 1924. S. 235 (Keller-Hunekuhl).

356 Graves, Thornton S.: Notes on Elizabethan Plays. MPh. 23/1. August 1925.

357 Greenwood, Sir George: Shakespeare and a Tertium Quid. London, Cecil Palmer. 191 S.

358 Greenwood, Sir George: The Shakespeare Signatures and «Sir Thomas More». London, C. Palmer 1924. XVIII, 112 S. — vgl. auch Times Lit. Suppl. 1924, Nov. 6; 1925, Jan. 15.

359 Greg, W. W.: Massinger's autograph corrections in «The Duke of Milan», 1623. Oxford University Press 1923 = Bibliograph. Soc. Transactions S. 207—218. — Vgl. Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 154.

360 Greg, W. W.: Two Elizabethan Stage Abridgements: The Battle of Alcazar — Orlando Furioso. An Essay in Critical Bibliography. Oxford, Clarendon Press 1923. IX, 366 S. — Vgl. Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 148—149. — Rez. JEGPh. 23. 1924. S. 605—609 (John Quincy Adams).

361 Greg, W. W.: The First Folio and its Publishers. Oxford University Press. London, H. Milford 1925. = Studies in the First Folio written for the Shakespeare Association in Celebration of the First Folio Tercentenary. — Rez. Angl. Beibl. 37. 1926. S. 111—113 (S. B. Liljegren).

362 Greg, W. W.: The Evidence of Theatrical Plots for the History of the Elizabethan Stage. RESt. I/3. July 1925.

363 Greg, W. W.: Some Notes on Ben Jonson's Works. RESt. II/6. April 1926.

364 Grevenstett, Heinz: Rückkehr zur Shakespeare-Bühne. Daheim 60. Jg. 1924. S. 9—12. — Vgl. LZtbl. 75. 1924. S. 242 (Friedrich Michael).

365 Groot, H. de: Een nieuwe methode in het Shakespeare-onderzoek. De Gids 1924, Jan.

366 *Guthmann, A.: Shakespeares Krankheit und Tod. Jb. 61. 1925. S. 89—93.

367 Guy of Warwick. Nach Coplands Druck zum ersten Mal hrsg. von Gustav Schleich. Leipzig, Mayer & Müller 1923. VII, 272 S. = Palaestra, hrsg. v. A. Brandl u. G. Roethe. 139. — Rez. ZFEU. 24. 1925. S. 81 (Hermann Jantzen).

368 Hadow, Sir W. Henry: William Byrd. British Academy, Proc. XI. 21 S. — Vgl. Arch. 78. Jg. 146. Bd. 1923. S. 288—289 (Felix Liebermann).

369 Haines, C. M.: Shakespeare in France. Criticism Voltaire to Victor Hugo. London, H. Milford. VIII, 170 S. — Vgl. MLR. 21/1. Jan. 1926. — Rez. RESt. II/5. Jan. 1926 (A. W. Reed).

370 Haines, C. M.: The Law of Re-Entry in Shakespeare. RESt. I/4. Oct. 1925.

371 *Hannauer, Leo: Die germanischen und romanischen Elemente des englischen Wortschatzes. DNSpr. 32. 1924. S. 46—49.

372 Harries, Frederick James: The Welsh Elizabethans. Pontypridd. Glamorgan Country Times Printing and Publishing offices 1924. — Rez. Jb. 61. 1925. S. 131—132 (W. Keller).

373 Harrington, James: Oceana. Edited with Notes by S. B. Liljegren. Heidelberg, C. Winter; Lund, Gleerup 1924. = Skrifter utg. af Vetenskaps-Societeten i Lund, No. 4. XXIV, 372 S. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 169—171 (Walther Fischer). — PhQ. 3. 1924. S. 238 (Elbert N. S. Thompson). — MPh. 22. 1924/25. S. 110—111 (Harry Morgan Ayres). — Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 116—118 (F. Liebermann). — Jb. 61. 1925. S. 144—145 (W. Keller). — MLN. 40. 1925. S. 245—246 (Arthur O. Lovejoy). — Museum VII. April 1925 (Pompen).

374 Harrison, G. B.: Ben Jonson, Discoveries 1641; Conversations with William Drummond of Hawthorden 1691. Bodley Head Quartos. London, J. Lane.

375 Harrison, G. B.: Shakespeare's Fellows. Being a brief Chronicle of the Shakespearean Age. London, J. Lane. 207 S.

376 Harrison, B. G.: The Story of Elizabethan Drama. Cambridge University Press 1924. 134 S. — Rez. Neophilologus XI/3 (V. J. Beukers).

377 *Hartl, Eduard: Shakespeare-Bibliographie 1921—1923. Jb. 59/60. 1924. S. 269—301.

378 Hartl, Robert: Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen. Wien, Schulbücher-Verlag 1924. VI, 140 S. = Deutsche Kultur, hrsg. v. W. Brecht u. A. Dopsch. Literaturhistorische Reihe II. — Vgl. Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 287—288.

379 *Hartmann, Georg: Die Bühnengesten in Shakespeares Dramen als Ausdruck von Gemütsbewegungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Schauspieltechnik im Elisabethanischen Zeitalter. Jb. 59/60. 1924. S. 41—61.

380 Hatzfeld, Helmut: Einführung in die Interpretation englischer Texte. München 1922. — Selbstanzeige GRM. 12. 1924. S. 60.

381 Hebel, J. William: Drayton and Shakespeare. MLN. 41/4. April 1926.

382 Herford, C. H.: A Sketch of Recent Shakespearean Investigation 1893—1923. London, Blackie & Sons 1923. VII, 58 S.

383 Herford, C. H.: A Russian Shakespeare. Bulletin of the John Ryland's Library. Manchester. Vol. IX. Jan. 1925.

384 Herford, C. H.: A Sketch of the History of Shakespeare's Influence on the Continent. Bulletin of the John Ryland's Library IX/1. Jan. 1925. S. 21—62. Manchester, University Press.

385 Herrmann, Paul: Erläuterungen zu den ersten neun Büchern der Dänischen Geschichte des Saxo Grammaticus. I. Teil: Übersetzung. 1901. II. Teil: Kommentar: Die Heldensagen des Saxo Grammaticus. 1922. Leipzig, W. Engelmann. 508 S., 668 S. — Rez. Jb. 59/60. 1924. S. 181—182 (W. Keller).

386 Hochdorf, Max: Die englische Schauspielergewerkschaft. Der Neue Weg. 53. Jg. No. 10. 1. Juni 1924. S. 80.

387 Holland, H. H.: Shakespeare through Oxford glasses. London, C. Palmer.

388 *Hollowell, B. M.: The Elizabethan Hexametrists. PhQ. 3. 1924. S. 51—57.

389 Hollybrand, C., and Erondell, P.: The Elizabethan Home, discovered in two dialogues. Edited by M. St. Clare Byrne. London, F. Etchells and H. Macdonald. = Haslewood Books. — Rez. MLR. 21/1. Jan. 1926. — RESt. II/5. Jan. 1926.

390 Holthausen, F.: An Enterlude of Welth and Helth. Eine englische Moralität des XVI. Jahrhunderts. 2. Aufl. Heidelberg, C. Winter 1922. = Englische Textbibliothek, hrsg. v. J. Hoops, Bd. 17. — Rez. Angl. Beibl. 34. 1923. S. 229 (Hermann M. Flasdieck). — MLN. 38. 1923. S. 253—255 (J[ames] W[ilson] B[right]. — Jb. 61. 1925. S. 142 (W. Keller).

391 *Holthausen, F.: Zur vergleichenden Märchen- und Sagenkunde. 5. Die Geschichte vom Buckligen. Angl. Beibl. 34. 1923. S. 192.

392 Holzer, G.: Der wahre Shakespeare erkannt aus «redenden Bildern». Heidelberg 1922.

393 *Holzknecht, Karl J.: Theatrical Billposting in the age of Elizabeth. PhQ. II. 1923. S. 267—281. — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 235 (Keller-Hunekuhl).

394 Höpner, Arthur: Über den Gebrauch des Artikels in Ben Jonsons Dramen. Diss. Kiel.

395 *Horn, Kurt: William Michael Rossetti. ZFEU. 24. 1925. S. 121 bis 146.

396 *Horn, Wilhelm: Über das Komische im Schauerroman: E. T. A. Hoffmanns Elixiere des Teufels und ihre Beziehungen zur englischen Literatur. Arch. 78. Jg. 146. Bd. 1923. S. 153—163.

397 Hotson, J. Leslie: The Death of Christopher Marlowe. London, Nonesuch Press. 76 S. — Rez. MLR. 21/1. Jan. 1926 (Sir E. K. Chambers).

398 Houston, Percy Hazen: Doctor Johnson, a Study in Eighteenth Century Humanism. Cambridge, Harvard University Press 1923. VIII, 280 S. — Rez. MLN. 39. 1924. S. 191—192 (J. W. T.). — Angl. Beibl. 36. 1925. S. 9—13 (Bernhard Fehr). — JEGPh. 24. 1925. S. 291—295 (Caroline F. Tupper). — PhQ. IV. 1925. S. 92 (B. V. Crawford).

399 Hubbard, George: On the site of the Globe Playhouse of Shakespeare: Lying to the North of Maidenlane, Bankside, Southwark. Cambridge University Press. 47 S.

400 Hughes, W. J.: Wales and the Welsh in English Literature. From Shakespeare to Scott. Wrexham, Hughes and Son. London, Simpkin, Marshall. — Rez. LZtbl. 1924/3.

401 Hughes, Merritt Y.: Spenser and the Greek Pastoral Triad. = Elizabethan Studies. Eighth Series: Studies in Philology, ed. by Greenlaw-Dey-Howe, vol. XX/2, Published Quarterly by the University of North Carolina Press. — Rez. Angl. Beibl. 34. 1923. S. 363—364 (S. B. Liljegren).

402 Hughes, Merritt Y.: Some old Religious Cults in Spenser. Elizabethan Studies. Eighth Series. Studies in Philology. North Carolina. XX/2. April 1923. — Rez. Angl. Beibl. 34. 1923. S. 364—365 (S. B. Liljegren).

403 *Hughes, Merritt Y.: Lydian Airs. MLN. 40. 1925. S. 129—137.

404 Hughes, Merritt Y.: Spenser's Debt to the Greek Romances. MPh. 23/1. August 1925.

405 Huizinga, J.: Engelschen en Nederlanders in Shakespeare's Tijd. I. De Gids, Mei 1924.

406 Indische Erzähler, I—III. Die zehn Prinzen. Ein indischer Roman von Dandin. Vollständig verdeutscht von Johannes Hertel. — IV. Indische Novellen. Prinz Aghata. Die Abenteuer Ambadas. Vollständig verdeutscht von Charlotte Krause. — V. Zwei indische Narrenbücher (Die 32 Bharataka-Geschichten und Sômadêvas Narrengeschichten), vollst. verdeutscht von J. Hertel. — VI. Pantschâkhjâna. Wârttika. Eine Sammlung volkstümlicher Märchen und Schwänke. Vollst. verdeutscht v. J. Hertel. — VII. Indische Märchenromane: Kaufmann Tschampaka, von Dschinakirti. Pâla und Gôpâla, von Dschinakirti. Ratnatschûda, von Dschânasâgara. Vollst. verdeutscht von J. Hertel. — IX. 92 Anekdoten und Schwänke aus dem modernen Indien. Aus dem Persischen übersetzt von J. Hertel. Leipzig H. Haessel [1923]. — Rez. Jb. 59/60. 1924. S. 182—183 (W. Keller).

407 *Jacobs, Monty: Theaterschau: Shakespeare in Berlin 1922—1925. Jb. 59/60. 1924. S. 240—243.

408 *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft im Auftrage des Vorstandes hrsg. von Wolfgang Keller. Neue Folge I. Bd. (der ganzen Reihe Bd. 59/60). Jena, Frommann 1924. IV, 312 S. — Rez. Angl. Beibl. 36. 1925. S. 170—171 (Hermann M. Flasdieck). — Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung I. 1925. S. 446—447.

409 Jahresberichte des Literarischen Zentralblattes: Englische und amerikanische Sprache und Literatur. Bearbeitet von Egon Mühlbach. I. Jahrgang. Leipzig, Verlag des Börsenvereins Deutscher Buchhändler zu Leipzig 1924. 127 S. — Rez. Angl. Beibl. 36. 1925. S. 236—239 (Herbert Huscher). — ZFEU. 25. 1926. S. 78—79 (H. Jantzen).

410 Jiriczek, O. L.: Specimens of Tudor Translations from the Classics. With a glossary. Heidelberg, C. Winter 1923. X, 200 S. = Germanische Bibliothek, hrsg. v. W. Streitberg, I, 3. Reihe: Lesebücher, Bd. 6. — Rez. Angl. Beibl. 34. 1923. S. 360—362 (S. B. Liljegren). — Neuphil. Mitteilungen. Helsingfors. 24. 1923. 7/8 (U. Lindelöf). — Selbstanzeige GRM. 11. 1923. S. 187—188. — Rez. Jb. 59/60. 1924, S. 196—197 (W. Keller). — DNSpr. 32. 1924. S. 93—94 (Walther Fischer). — ZFEU. 24. 1925. S. 175 (H. Jantzen). — Museum 33 (5. Febr. 1926.)

411 Jones, H. S. V.: Spenser's Defence of Lord Grey. Urbana, University of Illinois Press 1919. 75 S. = Illinois Studies V, 3. — Vgl. Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 148.

412 Kaufmann, Paul: Outline Guide to Shakespeare. New York and London, The Century Comp. XVI, 326 S.

413 *Keller, Wolfgang: Shakespeare, Ben Jonson und die Folio von 1623. Jb. 59/60. 1924. S. 123—129.

414 *Keller, Wolfgang: Bücherschau. Jb. 59/60. 1924. S. 168—200.

415 *Keller, Wolfgang: Bücherschau. Jb. 61. 1925. S. 125—147.

416 *Keller, Wolfgang: Theaterschau: Shakespeare auf der Münsterer Bühne. Jb. 61. 1925. S. 168—169.

417 Kellner, Leon: Restoring Shakespeare. A critical analysis of the misreadings in Shakespeare's Works. With facsimiles and numerous plates. Leipzig, B. Tauchnitz 1925. XVI, 216 S. = Englische Bibliothek, hrsg. v. Max Förster, Bd. 4. — Rez. E. Studies VII/5. Oct. 1925 (B. A. P. van Dam). — Jb. 61. 1925. S. 135—136 (W. Keller). — RESt. I/4. Oct. 1925 (W. W. Greg). — E. Studien 60. 1926. 2/3. (M. J. Wolff).

418 *Kelso, Ruth: Saviolo and his practice. MLN. 39. 1924. S. 33—35.

419 Kelso, Ruth: Sixteenth Century Definitions of the Gentleman in England. JEGPh. 24/3. July 1925.

420 Kerl, Erich: Das Hendiadyoin bei Shakespeare. 1922. = Jahrbuch der Philos. Fakultät der Philipps-Universität zu Marburg 1922/23. I. Philolog.-histor. Abt. Marburg. 1924. S. 128.

421 Kern, K.: H. Th. Roetschers Stellung zu Shakespeare als Bühnendichter. Marburger Diss. 90 S.

422 Keynes, G.: A Note on Shakespearean End-Papers. The Library. Vol. VI. Dec. 1925.

423 *Kilian, Eugen: Theaterschau: Münchener Shakespeare-Aufführungen. Jb. 59/60. 1924. S. 250—253.

424 *Kilian, Eugen: Shakespeare und die Mode des Tags. Festvortrag, gehalten auf der Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1925. Jb. 61. 1925. S. 8—38.

425 *Kilian, Eugen: Theaterschau: Münchener Shakespeare-Aufführungen. Jb. 61. 1925. S. 152—158.

426 Kittredge, G. L.: Shakespeare and Seneca? MLN. 40/7. Nov. 1925.

427 *Klemperer, Viktor: Benedetto Croces Renaissance-Porträts. GRM. 11. 1923. S. 45—59.

428 Kovistra, J.: Shakespeare in English Literature of 1922. E. Studies V/2. April 1923.

429 Kuhl, E. P.: A Song and a Pun in Shakespeare. MLN. 37/7. Nov. 1922.

430 Kuhl, Ernest: Shakespeare's «Lead Apes in Hell» and the Ballad of «The Maid and the Palmer». Studies in Philology. North Carolina. 22/4. Oct. 1925.

431 Lamb's Criticism. A Selection from the Literary Criticism of Charles Lamb, edited with an Introduction and Short Notes by E. M. W. Tillyard. Cambridge at the University Press 1923. XVI, 114 S. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 119—127 (Herbert Huscher).

432 Lambin, G.: Succession, pamphlets et théâtre sous Elizabeth: La Doleman's Conference», 1594. Revue Anglo-Américaine II/4. Avril 1925.

433 Lamborn, E. A. G. and Harbison, G. B.: Shakespeare. The Man and his Stage. London, H. Milford. 128 S. — Rez. MLR. 18/4. Oct. 1923.

434 Lange, A.: Die Einführung der Personen in Shakespeares Römerdramen. Diss. Leipzig.

435 Lawrence, B. E.: Notes on the Authorship of the Shakespearean Plays and Poems. London, Gay and Hancock.

436 Lawrence, W. J.: Welsh Portraiture in Elizabethan Drama. Times Lit. Suppl. 9. Nov. 1922. S. 724, Nachtrag S. 747.

437 Lawrence, W. J.: Welsh Song in Elizabethan Drama. Times Lit. Suppl. 7. Dez. 1922. S. 810.

438 Lawrence, W. J.: A new Shakespearean Text. The Criterion II/5.

439 Lee, Sir Sidney: The Prefatory Pages of the First Folio. London, Shakespeare League.

440 Lee, Sir Sidney: A Life of William Shakespeare. Fourth edition of the revised version. London, John Murray [1925]. — Rez. Jb. 61. 1925. S. 129—130 (W. Keller).

441 Lee, Sir Sidney, and Chambers, Sir Edmund: A Shakespeare Reference Library. Second edition. Oxford University Press 1925. 18 S. = The English Association, Pamphlet No. 61. — Rez. Jb. 61. 1925. S. 138 (W. Keller). — MLR. 21/2. April 1926 (R. H. Case). — Vgl. RESt. II/6. April 1926.

442 Lee, Sir Sidney: A Survey of the First Folios. London, H. Milford, Oxford University Press 1925. = Studies in the First Folio written for the Shakespeare Association in Celebration of the First Folio Tercentenary. — Rez. Angl. Beibl. 37. 1926. S. 107—108 (S. B. Liljegren).

443 Legouis, Emil: Edmund Spenser. Paris, Bloud et Gay 1923. XVI, 359 S. = Collection des grands écrivains étrangers. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 355—356 (S. B. Liljegren).

444 Legouis, Emil: La Révolte de l'Inde contre Shakespeare. Revue Anglo-Américaine II. 1925, Février.

445 Lehtonen, J. V.: Un passage de Shakespeare dans les «Récits de l'Enseigne Stål» de Runeberg. Neuphilol. Mitteil. 25. 1924. Nr. 4/8. S. 188ff. (H. Suolahti zum 50. Geburtstag).

446 *Leonard, William Ellery: Sonette auf das Ich William Shakespeares. Übersetzt von Ernst Feise. Jb. 59/60. 1924. S. 15—18.

447 Lepel, Felix von: Shakespeares Dramen auf der Opernbühne. Signale für die musikalische Welt. Jg. 82. 1924. S. 262—263. — Inhaltsangabe: LZtbl. 75. 1924. S. 242 (Friedrich Michael).

448 Levy, Hermann: Die englische Wirtschaft. Leipzig, B. G. Teubner. IV, 153 S. = Handbuch der englischen und amerikanischen Kultur, hrsg. von Wilhelm Dibelius. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 142—143 (W. Keller). — Selbstanzeige: GRM. 10. 1922. S. 252.

449 *Lilienfein, Heinrich: Shakespeares dichterische Phantasie. Festvortrag, gehalten auf der Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 24. April 1923. Jb. 59/60. 1924. S. 19—40.

450 Liljegren, S. B.: Some Notes on the Name of James Harrington's Oceana. Heidelberg, C. Winter = Probleme der englischen Sprache und Kultur. Festschrift, Joh. Hoops zum 60. Geburtstag überreicht. Germanische Bibliothek II, 20.

451 Lindsey, Edwin S.: The Music of the Songs in Fletcher's Plays. Studies in Philology, published quarterly by the University of North Carolina Press, 21/2. April 1924.

452 Lloyd, Bertram: On Elizabethan Orthography. RESt. II/6. April 1926.

453 Lorenzo, Guiseppe de: Shakespeare e il dolore del mondo. Bologna, Zanichelli. 408 S.

454 Luce, Morton: Love in Shakespeare. The Nineteenth Century and After 95. Sept. 1924.

455 Ludwig, Albert: Zur Aufnahme Shakespeares und Vorbereitung Schillers im deutschen Bühnendrama. Berlin, O. Stollberg. 90 S. = Festschrift zum 19. Neuphilologentag in Berlin. 1. bis 4. Okt. 1924. — Rez. ZFEU. 24. 1925. S. 83—84 (H. Jantzen).

456 *Lupset, Thomas: «Treatyse, teachynge the waye of dyenge well» 1534. Neudruck mit Einleitung aus dem Nachlaß von Kurt Schröder hrsg. v. Elisabeth Wolffhardt. Arch. 77. Jg. 145. Bd. 1923. S. 35—55.

457 Luserke, Martin: Shakespeare und unsere Zeit. Junge Menschen VI/2. Hamburg 1925.

458 Mc Clorey, John A.: An Estimate of Shakespeare. New York, Schwartz, Kirwin & Fauss.

459 Mackenzie, Agnes Mure: The Women in Shakespeare's Plays. A Critical Study from the Dramatic and the Psychological Points of View in Relation to the Development of Shakespeare's Art. London, Heinemann. XIV, 474 S.

460 McKerrow, R. B.: Elizabethan Printers and the Composition of Reprints. The Library, Transactions of the Bibliographical Society. Oxford N. S. V/4.

461 Madam, F.: A Shakespeare Emendation. Times Lit. Suppl. April 23, 1925.

462 *Mann, Max Friedrich: Theaterschau: Shakespeare im Frankfurter Schauspielhaus. Jb. 61. 1925. S. 160—161.

463 *Marcus, Hans: Die englische «Freiheit» bis Thomson. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 380—384.

464 Marie, Aristide: A la recherche de Shakespeare. Paris, Les Presses Françaises. 264 S.

465 Marlowe, Christopher: Edward II. Edited by W. W. Greg. Malone's Society Reprints. Oxford University Press.

466 Marlowe, C. and Chapman, G.: Hero and Leander 1598. London, F. Etchells and H. H. Macdonald. = The Haslewood Reprints.

467 Marston, John: Antonio and Melida, Antonio's Revenge 1602. Oxford University Press 1921. Malone's Society Reprints, ed. Gregg. — Vgl. Arch. 77. Jg. 145. Bd. 1923. S. 159—160.

468 Martersteig, M.: Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung. 2., durchgesehene Auflage. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1924. XXI, 810 S.

469 *Martin, Robert Grant: The Sources of Heywood's «If you know not me, you know nobody», Part I. MLN. 39. 1924. S. 220—222.

470 Masefield, J.: Shakespeare and Spiritual Life. London, H. Milford = The Romanes Lecture, June 1924. — Vgl. JEGPh. 24. 1925. S. 459. — Rez. LZtbl. 76. 1925. Nr. 12.

471 Maselli, A.: Gli umili nella tragedia greca e shakespeareana. Alatri. P. A. Isola. XI, 431 S.

472 Matter, Hans: Englische Gründungssagen von Geoffrey von Monmouth bis zur Renaissance. Ein Versuch. Heidelberg, C. Winter 1922. XXXIV. 685 S. = Anglistische Forschungen, hrsg. v. Joh. Hoops, Heft 58. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 40—42 (F. Holthausen). — Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 261—266 (F. Liebermann). — Jb. 61. 1925. S. 140—141 (W. Keller).

473 Mausolf, Werner: E. T. A. Hoffmanns Stellung zu Drama und Theater. Berlin, Ebering 1920. 140 S. = Germanische Studien, hrsg. von Ebering, H. 7. — Rez. Arch. 78. Jg. 146. Bd. 1923. S. 283 (A. Ludwig).

474 Mawer, A., and Stenton, F. M.: English Place-Name Society, vol. I, part I: Introduction to the survey of English Place-names edited by A. Mawer and F. M. Stenton. Second impression 1925. XII, 189 S.; part II: The Chief Elements used in English Place-Names, edited by A. Mawer. X. 67 S. Cambridge University Press 1924. — Vgl. Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 297—298 und 149. Bd. 1926. Heft 1/2 (F. Liebermann). — Lbl. 47. 1926. Sp. 15—19 (H. M. Flasdieck). — MLR. 21/1. Jan. 1926 (Bruce Dickins).

475 *Maxwell, Baldwin: Further Seventeenth Century Allusions to Shakspere. MLN. 38. 1923. S. 181—183.

476 Meissner, Paul: Der Bauer in der englischen Literatur. Bonn, P. Hanstein 1922. III, 208 S. = Bonner Studien zur englischen Philologie. begr. v. K. Bülbring, fortges. v. W. Dibelius, H. 13. — Rez. Arch. 77. Jg. 145. Bd. 1923. S. 157. — Angl. Beibl. 35. 1924. S. 168—169 (Walther Fischer). — Jb. 59/60. 1924. S. 199—200 (W. Keller). — E. Studien 59/2. 1925 (Hermann Flasdieck). — JEGPh. 24. 1925. S. 257—262 (C. V. Boyer).

477 Mertz, W.: Die Shakespeare-Ausgabe von Theobald 1733. Gießen, Englisches Seminar 1924. = Gießener Beiträge zur Erforschung der Sprache und Kultur Englands und Nordamerikas, hrsg. v. Wilhelm Horn, 2. Bd., 2. Heft.

478 Meyer, F.: Szenen aus den Dramen von William Shakespeare. Braunschweig, G. Westermann. 82 S. Text und 30 S. Wörterbuch. = Westermanns Texte, hrsg. v. H. Strohmeyer und R. Dinkler. — Rez. Angl. Beibl. 37. 1926. S. 63 (J. Mellin).

479 Minney: Shakespeare in India. The Empire Review 1925, May.

480 Minutes and Accounts of the Corporation of Stratford-upon-Avon and other records 1553—1620, transcr. by Rich. Savage, introd. by Edg. I. Fripp. I. 1553—1566. Oxford 1921. LX, 152 S. = Publications of the Dugdale Society, edited by Fred C. Wellstood, I. — Rez. Arch. 78. Jg. 146. Bd. 1923. S. 136—138 (F. Liebermann).

481 Molin, Nils: Till våra äldsta Shakespeare översettningars historia. = Minnesskrift utgiven av Filologiska Samfundet i Göteborg på tjugofemårsdagen av dess stiftande den 22. Oktober 1925 = Göteborgs Högskolas årsskrift 1923/III.

482 Morsbach, Lorenz: Meine Lehrtätigkeit an der Universität Göttingen in den Jahren 1892—1922. E. Studien 58/2. 1924.

483 Morsbach, Lorenz: Mittelenglische Originalurkunden von der Chaucerzeit bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts, in der großen Mehrzahl zum erstenmal veröffentlicht. Heidelberg, C. Winter 1923. XIV, 59 S. mit einer Tafel. = Alt- u. mittelenglische Texte, hrsg. v. L. Morsbach und F. Holthausen, H. 10. — Rez. DNSpr. 32. 1924. S. 443—444 (Fritz Karpf). — Angl. Beibl. 35. 1925. S. 225—226 (Eilert Ekwall). — Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 112—115 (F. Liebermann).

484 Muccioli, Al.: Guglielmo Shakespeare nella vita e nelle opere. Firenze, Batistelli. 188 S.

485 M[ühlbach], E[gon]: Shakespeare auf deutschen und schweizerischen Bühnen im Jahre 1923. Neue Züricher Zeitung Nr. 605, 24. April 1924, 2. Abendblatt.

486 Mühlbach, Egon: Deutsche Shakespeare-Aufführungen im Jahre 1923. Frankfurter Zeitung. 68. Jg. Nr. 359. 14. Mai 1924. S. 1, 2. Morgenblatt.

487 *Mühlbach, Egon: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen in den Jahren 1922 und 1923. Jb. 59/60. 1924. S. 255—268.

488 *Mühlbach, Egon: Theaterschau. Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1924. Jb. 61. 1925. S. 170—177.

489 Murry, John Middleton: Keats and Shakespeare. A Study of Keats' Poetic Life. Oxford University Press. London, H. Milford 1925. — Jb. 61. 1925. S. 146—147 (W. Keller).

490 Muskat, C. G.: Die Lösung der Shakespeare-Frage. Leipzig, O. R. Reisland 1925. 31 S.

491 Mustard: Notes on Ben Jonson's «Catiline». MLN. 36/3. March 1921.

492 Neilson, William Allan: Elizabethan Dramatists. The Chief, excluding Shakespeare. Selected Plays by Lyly, Peele, Greene, Marlowe, Kyd, Chapman, Jonson, Dekker, Marston, Heywood, Beaumont, Fletcher, Webster, Middleton, Massinger, Ford, and Shirley. Edited from the Original Quartos and Folios with Notes, Biographies and Bibliographies. London, Harrap. VI, 879 S.

493 *Nethercot, Arthur H.: The Literary Legend of Francis Charles. MPh. 20. 1922/23. S. 225—240.

494 *Nethercot, Arthur H.: The Reputation of the «Metaphysical Poets» during the seventeenth century. JEGPh. 23. 1924. S. 173—198.

495 Neumann, J. H.: Shakespearean Criticism in the Tatler and the Spectator. PMLAA 39/3. Sept. 1924.

496 Nicoll, Allardyce: Dryden as an Adaptor of Shakespeare. For the Shakespeare Association. London, H. Milford. 35 S.

497 *Nicoll, Allardyce: Italian Opera in England. The first five years. Angl. 47. N. F. 34. 1922. S. 257—281.

498 Nicoll, Allardyce: The Rights of Beeston and D'Avenant in Elizabethan Plays. RESt. I/1. Jan. 1925.

499 Nicoll, Allardyce: The Editors of Shakespeare from First Folio to Malone. Studies in the First Folio written for the Shakespeare Association in Celebration of the First Folio Tercentenary. Oxford University Press. London, H. Milford 1925. — Rez. Angl. Beibl. 37. 1926. S. 113—115 (S. B. Liljegren).

500 Nicoll, Allardyce: British Drama. An Historical Survey from the beginnings to the present time. London, Harrap. 498 S.

501 Nicolson, Margaret Erskine: Realistic Elements in Spenser's Style. Studies in Philology, published Quarterly by the University of North Carolina Press 21/2. April 1924.

502 Niessen, Carl: Goethe und die romantische Shakespeare-Bühne. Das Deutsche Theater. Jahrbuch 1923/24.

503 Noble, Richmond: Shakespeare's Use of Song, with the Text of the Principal Songs. Oxford University Press. 160 S. — Vgl. MLR. 20/1. Jan. 1925.

504 Nordström, J.: Det första Shakespeare-exemplaret utom England. Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning. Ny följd. Årgang II. 1921. Uppsala, Almquist & Wiksell. = Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet I.

505 Oliphant, E. H. C.: Marlowe's Hand in «Arden of Feversham». The New Criterion IV/1. Jan. 1926.

506 Ord, Hubert: Chaucer and the Rival Poet in Shakespeare's Sonnets. New York, E. P. Dutton & Co.

507 Oxford Bibliographical Society, Proceedings and Papers Part I. 1922—23. Oxford University Press 1923.

508 Padelford, Fred. M.: The Allegory of Chastity in «The Faerie Queene». Studies in Philology, published Quarterly by the University of North Carolina Press. 21/2. April 1924.

509 Parker, Roscoe E.: Spenser's Language and the Pastoral Tradition. Language I/3. Sept. 1925.

510 Patterson, Rich. F.: Ben Jonson, Conversations with William Drummond of Hawthornden. Edited with introduction and notes. London. Blackie. XL, 60 S.

511 Patterson, Rich. F.: Ben Jonson and Nicholas Hill. Times Lit. Suppl. 8. Jan. 1925.

512 Patterson, Rich. F.: Ben Jonson. Times Lit. Suppl. 6., 13., 27. August, 3. Sept. 1925.

513 Paues, A. C.: Bibliography of English Language and Literature 1922, edited for the Modern Humanities Research Association. Cambridge. Bowes and Bowes 1923. — Rez. DNSpr. 32. 1924. S. 199—201 (Karl Brunner).

514 Paues, A. C.: Annual Bibliography of English Language and Literature. Vol. V. Cambridge, Bowes and Bowes 1924. 164 S. — Rez. E. Studies VII/6. Dec. 1925 (R. W. Zandvoort). — Vgl. MLR. 21/2. April 1926.

515 Pienaar, W. J. B.: Edmund Spenser and Jonker Jan van der Noot. E. Studies VIII/2. April 1926.

516 Ploch, G.: Über den Dialog in den Dramen Shakespeare's und seiner Vorläufer. Gießen 1924, Englisches Seminar. = Gießener Beiträge zur Erforschung der Sprache und Kultur Englands und Nordamerikas, hrsg. von Wilhelm Horn, 2. Bd., 2. Heft.

517 Pollard, A. F.: The Elizabethans and the Empire. = Proc. Brit. Acad. X. 1922. 20 S. — Rez. Arch. 78. Jg. 146. Bd. 1923. S. 258—259 (F. Liebermann).

518 Pollard, A. W.: Shakespeare's Fight with the Pirates, and the Problems of the Transmission of his Text. Second edition, revised, with an introduction. Cambridge University Press 1920. 110 S. = Shakespeare Problems by A. W. Pollard and John Dover Wilson. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 113—115 (H. T. Price). — Jb. 59/60. 1924. S. 187—192 (W. Keller). — E. Studien 59/3. 1925. (Phil. Aronstein).

519 *Pottle, Frederick A.: Two Notes on Ben Jonson's Staple of News. MLN. 40. 1925. S. 223—226.

520 Pourtalès, Guy de: De Hamlet à Swann. Études sur Shakespeare, La Fontaine, Senancour, Benj. Constant, Marcel Proust. Paris, Crès.

521 Probleme der englischen Sprache und Kultur. Festschrift. Johannes Hoops zum 60. Geburtstag überreicht von Freunden und Kollegen. Heidelberg, C. Winter 1925. = Germanische Bibliothek, hrsg. von W. Streitberg, II. Abt., Untersuchungen und Texte 20. — Rez. Jb. 61. 1925. S. 145 bis 146 (W. Keller).

522 *Raysor, Thomas M.: Coleridge's Manuscript Lectures. MPh. 22. 1924/25. S. 17—25.

523 *Rea, John D.: «This figure that thou here seest put». MPh. 22. 1924/25. S. 417—419.

524 *Rea, John D.: Jaques on the Microcosm. PhQ. IV. 1925. S. 345—347.

525 Rèbora, Piero: L'Italia nel dramma inglese 1558—1642. Milano. Modernissima 1925. = Humana, Bibliotheca di cultura, no 5. — Rez. MLR. 21/2. April 1926 (Edm. G. Gardner).

526 Reed, A. W.: Elizabethan Drama. Oxford University Press. London, H. Milford 1924. = The Year's Work in English Studies, Vol. IV. 1923. Edited for the English Association by Sir Sidney Lee and F. S. Boas. — Rez. Angl. Beibl. 36. 1926. S. 137—139 (Walther Fischer).

527 *Reid, J. S.: Imitation by Ben Jonson of a passage in Cicero. PhQ. II. 1923. S. 142—143. — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 223 (Keller-Hunekuhl).

528 Renwick, W.: Spenser: Selections, with Essays by Hazlitt, Coleridge and Leigh Hunt. With an introduction and notes. Oxford University Press.

529 Renwick, W. L.: Edmund Spenser. An Essay on Renaissance Poetry. London, Arnold. VII, 198 S.

530 Reyher, Paul: Greene et Shakespeare. Revue Anglo-Américaine Vol. II. 1924. Oct.

531 Rhodes, R. Crompton: Shakespeare's First Folio. A Study. Oxford, Blackwell. — Rez. MLR. 18/4. Oct. 1923 (E. K. Chambers).

532 Rhodes, R. Crompton: The First Folio and the Elizabethan Stage. London, H. Milford. Oxford University Press 1925. = Studies in the First Folio written for the Shakespeare Association in Celebration of the First Folio Tercentenary. — Rez. Angl. Beibl. 37. 1926. S. 108—111 (S. B. Liljegren).

533 *Richter, Helene: Theaterschau: Wiener Neueinstudierungen 1925. Sommernachtstraum — Lear — Romeo und Julia. Jb. 61. 1925. S. 161 bis 168.

534 Robertson, J. M.: Croce as Shakespearean Critic. London, Routledge. 32 S.

535 Robertson, J. M.: An Introduction to the Study of the Shakespeare Canon. London, Routledge 1924. VIII, 494 S. — Rez. MLR. 19/4. Oct. 1924 (H. Dugdale Sykes) und MLR. 21/1. Jan. 1926 (A. E. Morgan).

536 Robertson, J. M.: The Shakespeare Canon I. The Origination of «Henry V». II. The Origination of «Julius Caesar». III. The Authorship of «Richard II». London. Routledge. XVI, 205 S.

537 Robertson, J. M.: The Shakespeare Canon. Part II, 1. The Authorship of The Two Gentlemen of Verona. The Authorship of The Comedy of Errors, The Problem of Measure for Measure. London, Routledge, XX, 216 S. — Rez. MLR. 19/IV. Oct. 1924 (H. Dugdale Sykes).

538 Robertson, J. M.: A Marlowe Mystification. Times Lit. Suppl. 1924. Dec. 11.

539 Robertson, J.H.: Evolution of English Blank Verse. The Criterion II/6.

540 Rollins, H. E.: William Elderton, Elizabethan Actor and Ballad Writer. Studies in Philology. North Carolina XVII/2. April 1920.

541 Rollins, Hyders E.: An Analytical Index of the Ballad-Entries (1557—1709) in the Registers of the Company of Stationers of London. Studies in Philology, published Quarterly by the University of North Carolina Press. Ed. by Edwin Greenlaw. Vol. XXI. no 1, Jan. 1924. 324 S. — Rez. MPh. 23/1. Aug. 1924 (Charles Read Baskervill). — MLR. 19/4. Oct. 1924 (A. Esdaile). — Angl. Beibl. 36. 1925. S. 167—168 (Max Friedrich Mann).

542 Salomon, Felix: Englische Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Leipzig, K. F. Koehler 1923. VIII, 342 S. — Rez. Angl. Beibl. 34. 1923. S. 193—196 (F. Liebermann). — DNSpr. 32. 1924. S. 201—202 (Walther Fischer).

543 Savage, F. G.: The Flora and Folk Lore of Shakespeare. London, Burrow. VI, 420 S.

544 Schäfer, Elisabeth: Shakespeare und das Domestic-Drama. GRM. XIII. 1925. 5/6. 7/8.

545 *Schaubert, Else von: Zur Geschichte der Black-Letter Broadside Ballad. Anglia 50. 1926. S. 1—61.

546 Schelling, Felix E.: Foreign Influences in Elizabethan Plays. London, Harpers. 160 S.

547 Schelling, Felix E.: Elizabethan Play-wrights: A Short History of the English Drama from Medieval Times to the Closing of the Theaters in 1642. New York, Harper & Brothers.

548 Schirmer, Walter F.: Antike, Renaissance und Puritanismus. Eine Studie zur englischen Literaturgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts. München, M. Hueber 1924. IX, 233 S. — Selbstanzeige: GRM. XII. 1924. S. 319 bis 320. — Rez. Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 301—302. — LZtbl. 75/34. 1924 (W. Fischer). — Angl. Beibl. 36/3. 1925. S. 65—67 (Herbert Schöffler). — E. Studien 59/2. 1925 (Gustav Hübener). — MLR. 20/2. April 1925 (C. H. Herford).

549 Schmidt, Hermann: Der Formenbau bei Beaumont und Fletcher. Gießen, Englisches Seminar 1924. IV, 36 S.

550 *Schnapp, Friedrich: Franz Liszts Stellung zu Shakespeare. Jb. 61. 1925. S. 67—80.

551 Schoell, F. L.: Les Mythologistes italiens de la Renaissance et la Poésie Élizabéthaine. Revue de littérature comparée IV/1. Janvier-Mars 1924.

552 Schröer, Arnold: Grundzüge und Haupttypen der englischen Literaturgeschichte I. Von den ältesten Zeiten bis Spenser. Zweite, vermehrte Aufl. Durchgesehener Neudruck. Berlin, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1920. 286 S. — Rez. Angl. Beibl. 34. 1923. S. 264 (Hermann M. Flasdieck).

553 *Schröer, Arnold: Aus der Frühzeit der englischen Philologie I. Persönliche Erinnerungen und Eindrücke. GRM. 13. 1925. S. 32—51.

554 *Schücking, Levin L.: Zu den Anfängen des Familienlebens in England 1200—1600. DNSpr. 32. 1924. S. 1—18.

555 *Schütt, Marie: Hat Calderon Shakespeare gekannt? Die Quellen von Calderons «La Cisma de Ingalaterra». Jb. 61. 1925. S. 94—107.

556 Schutt, J. H.: Beaumont and Fletcher's Philaster. English Studies VI, 3/4. June-Aug. 1924.

557 Scott, A. F.: Thomas Cartwright and Elizabethan Puritanism 1535 bis 1603. Cambridge University Press. XVI, 511 S.

558 Scott, Janet G.: Parallels to Three Elizabethan Sonnets. MLR. 21/2. April 1926.

559 Scott, Janet G.: The Names of the Heroines of Elizabethan Sonnet-Sequences. RESt. II/6. April 1926.

560 Searles, C.: Allusions to the Contemporary Theater of 1616 by Français Rosset. MLN. 40/8. Dec. 1925.

561 Seaton, Ethel: Marlowe's Map. Oxford, Clarendon Press. = Essays and Studies by Members of the English Association, Vol. X.

562 Seibel, G.: The Religion of Shakespeare. London, Watts. — Rez. DLZ. 46. 1925. No. 49 (H. Hecht).

563 Selincourt, E. de: English Poets and the National Ideal. Four Lectures on Shakespeare, Milton, Wordsworth, and English Poetry since 1815. Oxford University Press.

564 Shakespeare: A Handbook of Information. London, Media Society. 32 S.

565 Shakespeare's vierde eeuwfeest. Verslagen en Mededeelingen der kon. Vl. Academie. Jan. 1922.

566 Shakespeare-Breviarium, hrsg. von Alexander Bernat Elöszavával. Budapest 1924.

567 Shakespeare's Hand in the Play of Sir Thomas More. By A. W. Pollard, W. W. Greg, E. Maunde Thompson, J. Dover Wilson, R. W. Chambers. With the Text of the Ill May Day Scenes edited by W. W. Greg. Cambridge University Press 1923. 285 S. = Shakespeare-Problems, by A. W. Pollard and J. D. Wilson II. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 97—102 (Bernhard Fehr). — La Cultura IV/2. 15. dic. 1924. — E. Studien 59/3. 1925 (Phil. Aronstein). — Jb. 61. 1925. S. 132—135 (W. Keller).

568 *Shakespeare-Jahrbuch, hrsg. von Wolfgang Keller. 61. Bd. (N. F. 2. Bd.). Leipzig, B. Tauchnitz 1925. IV, 192 S. — Rez. E. Studien 60. 2/3. 1926 (Albert Eichler).

569 Shipley, J. T.: Spenserian Prosody: the couplet forms. Studies in Philology, published Quarterly by the University of North Carolina Press 21/4. 1924.

570 Simpson, Evelyn M.: A Study of the Prose Works of John Donne. Oxford University Press. VI, 367 S. — Rez. MLR. 20/3. July 1925 (G. C. Moore-Smith). — E. Studien 60. 2/3. 1926 (Phil. Aronstein).

571 Simpson, Percy: The 1604 Text of Marlowe's Doctor Faustus. Oxford, Clarendon Press. = Essays and Studies by Members of the English Association, vol. III.

572 Simpson, Percy: The Bibliographical Study of Shakespeare. In: Oxford Bibliographical Society. Proceedings and Papers. Vol. I. Part I. 1922—1923. Oxford University Press 1923. 64 S. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 127—128 (Hermann M. Flasdieck).

573 Smith, Henrie: A Fruitful Sermon upon part of the 5. Chapter of the first Epistle of Saint Paul to the Thessalonians. Which sermon being taken by Characterie, is now republished with the Authentic Version, by H. T. Price. Halle, M. Niemeyer 1922. XXXIII, 41 S. — Rez. Jb. 59/60. 1924. S. 192—193 (W. Keller).

574 Smith, R. M.: Froissart and the English Chronicle Play. New York 1915. — Vgl. Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 148.

575 Snyder, Alice D.: A Note on Coleridge's Shakespeare Criticism. MLN. 38. 1923. S. 23—31.

576 Snyder, Franklyn Bliss: Wordsworth's Favorite Words I. JEGPh. 22. 1923. S. 253—256.

577 Southam, Herbert: Shakespeariana. Notes and Queries. Vol. 147. Sept. 13 u. Nov. 8.

578 Southey, Robert: The Lives and Works of the uneducated Poets, edited by J. S Childers. London, H. Milford 1925. XV, 215 S. = The Oxford Miscellany Series. — Rez. Angl. Beibl. 36. 1925. S. 208—209 (Walther Fischer). — vgl. Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 305.

579 Spekmann, H. A. W.: The cipher inscription on the monument of William Shake-Speare at Stratford-on-Avon. Neophilologus XI/2. 1926.

580 Spens, Janet: Elizabethan Drama. London, Methuen. — Rez. E. Studies VI. 3/4. June-Aug. 1924 (W. A. Ovaa).

581 Spielmann, M. H.: The Title-Page of the First Folio of Shakespeare's Plays. A Comparative Study of the Droeshout Portrait and the Stratfort Monument. With 47 plates. Oxford University Press. London, H. Milford 1924. 68 S. — Vgl. JEGPh. 24. 1925. S. 458.

582 Spielmann, M. H.: Shakespeare's Portraiture. Oxford University Press. London, H. Milford 1925. = Studies in the First Folio written for the Shakespeare Association in Celebration of the First Folio Tercentenary. — Rez. Angl. Beibl. 37. 1926. S. 105—106 (S. B. Liljegren).

583 Spielmann, M. H.: The Royal Society's Shakespeare Second Folio. Times Lit. Suppl. 1925. April 23.

584 Stahr, G.: Zur Methodik der Shakespeare-Interpretation. Aus Anlaß von Schückings Charakterproblemen. Diss. Rostock 1925. 36 S.

585 *Starnes, D. T.: Purpose in the Writing of History. MPh. 20. 1922/23. S. 281—300.

586 Sterkley, W. F. P.: Shakespeare in uncomely parts and comedy. The Dublin Review. Vol. 176. No. 353.

587 Stokes, Francis Griffin: A Dictionary of the Characters and the Proper-Names in the Works of Shakespeare. With notes on the Sources and Dates of the Plays and Poems. London, Harrap 1924. XV, 360 S. — Rez. MLR. 20/1. Jan. 1925.

588 Straub, Lorenz: Sprüche aus Shakespeares Dramen. Ausgewählt von L. St. Stuttgart, Strecker & Schröder. 64 S. — Rez. L. E. 25. (1. Mai 1923), S. 847—848 (Albert Ludwig).

589 *Struble, Mildred C.: The indebtedness of Ford's «Perkin Warbeck» to Gainsford. Anglia 49. 1925. S. 80—91.

590 Studies in Philology, edited by Edwin Greenlaw. The University of North Carolina Press. 140 S. = Elizabethan Studies, 9th Series, vol. 21. no. 2. April 1924. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 356—358 (S. B. Liljegren).

591 Studies in the First Folio: Written for the Shakespeare Association in Celebration of the First Folio Tercentenary, and read at Meeting of the Association held at king's College, University of London, by M. H. Spielmann, J. Dover Wilson, Sir Sidney Lee, R. Crompton Rhodes, W. W. Greg, and Allardyce Nicoll. With an Introduction by Sir Israel Gollancz. Oxford University Press. London, H. Milford 1925. XXXIV, 182 S. —

Rez. MLR. 20/4. Oct. 1925. (F. S. Boas). — RESt. I/4. Oct. 1925 (R. B. Mc K[errow]). — Angl. Beibl. 37. 1926. S. 103—115 (Elise Deckner).

592 Studies in Shakespeare, Milton and Donne. By Members of the English Department of the University of Michigan. New York, The Macmillan Comp. = University of Michigan Publications of Language and Literature. Vol. I. — Rez. MLN. 41/4. April 1926 (Allan H. Gilbert).

593 Sturm, Hans: Shakespeare-Miniaturen. Die Gartenlaube 1924. No. 22. S. 425—426. — Inhaltsangabe: LZtbl. 75. 1924. S. 755 (Egon Mühlbach).

594 Suchier, W.: Der Schwank von der viermal getöteten Leiche in der Literatur des Abend- und Morgenlandes. Literaturgeschichtlich-volkskundliche Untersuchung. Halle, M. Niemeyer 1922. III, 76 S. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 173—175 (Walther Fischer). — Arch. 77. Jg. 145. Bd. 1923. S. 143.

595 Sugden, Edward H.: A Topographical Dictionary to the Works of Shakespeare and his Fellow-Dramatists. Manchester University Press. London, Longmans. XIX, 580 S.

596 Swaen, A.: Two Notes on Ben Jonson's Tale of a Tub and De Klockedans. Neophilologus VII/4. 1922.

597 Sykes, H. Dugdale: Sidelights on Elizabethan Drama. A Series of Studies dealing with the Authorship of Sixteenth and Seventeenth Century Plays. Oxford University Press. London, H. Milford 1924. 231 S. — Rez. E. Studien 59/3. 1925 (Eduard Eckhardt). — MLR. 20/2. April 1925 (W. W. Greg). — RESt. I/3. July 1925 (R. B. Mc Kerrow). — Angl. Beibl. 37. 1926. S. 72—74 (S. B. Liljegren). — E. Studies VIII/1. Febr. 1926 (W. P. Frijlinck). — MPh. 23/3. Febr. 1926 (Baldwin Maxwell).

598 Tannenbaum, S. A.: Shakespeare's unquestioned Autographs and the Addition to «Sir Thomas Moore». Studies in Philology. North Carolina. 22/2. April 1925.

599 Tannenbaum, S. A.: Reclaiming one of Shakespeare's Signatures. Studies in Philology. North Carolina. 22. July 1925

600 Taylor, A. E.: Spenser's knowledge of Plato. MLR. 19/2. April 1924.

601 Taylor, George Coffin: Shakespeare's Debt to Montaigne. Cambridge, Harvard University Press 1925. — Rez. MLN. 41/3. March 1926 (James W. Tupper). — PhQ. V. 1926. S. 91.

602 *Taylor, Pauline: Birnam Wood: 700 A. D. — 1600 A. D. MLN. 39. 1924. S. 244—247.

603 *Thaler, Alwin: Churchyard and Marlowe. MLN. 38. 1923. S. 89 bis 92.

604 Thaler, Alwin: The Shakespearean Element in Milton. PMLAA. 40/3. Sept. 1925.

605 Thomas, H.: Shakespeare and Spain. Oxford Lectures on Literature. Oxford University Press 1922. 32 S.

606 Thomas, P. G.: The Renaissance. Shakespeare. Oxford University Press. London, H. Milford 1924. = The Year's Work in English Studies Vol. IV. 1923. Edited for the English Association by Sir Sidney Lee and F. S. Boas. — Rez. Angl. Beibl. 36. 1925. S. 137—139 (Walther Fischer).

607 Thompson, W.: Shakespeare's Handwriting. A Study. Oxford at the Clarendon Press 1916. XII, 63 S. - Rez. Angl. Beibl. 35. (1924. S. 97 (Bernhard Fehr).

608 Thompson, W.: Shakespeare's Handwriting. The Quarterly Review. Vol. 244. No. 484.

609 Tietjens, Eugenie: Englische Zahlwörter des 15. bis 16. Jahrhunderts. Formelles, Syntaktisches, Stilistisches. Diss. Greifswald. Langensalza, J. Beltz 1922. 39 S. — Rez. Angl. Beibl. 34. 1923. S. 204—205 (Hermann M. Flasdieck).

610 Tilley, M. P.: Pun and Proverb as Aids to unexplained Shakespearean Jests. Studies in Philology, published quarterly by the University of North Carolina Press. 21/3. July 1924.

611 *Tilley, M. P.: Two Shakespearean Notes. JEGPh. 24. 1925. S. 315—324.

612 Tregaski, James, and Haines, C. R.: Shakespeare Allusions. Times Lit. Suppl. 1924, June 5.

613 Türck, Hermann: The Man of Genius. Berlin, W. Borngräber o. J. — Rez. Jb. 59/60. 1924. S. 184—185 (W. Keller).

614 Turnbull, M. P.: Essays: Hamlet, Macbeth. The Fool in Lear, Jago. Oxford, Blackwell.

615 Urdang, Georg: Der Apotheker im Spiegel der Literatur. Berlin, J. Springer 1921. 157 S. — Rez. DLZ. 42. 1921. S. 528.

616 Verdyš, Vl.: Introductory Chapter to a Study of the Comic and the Pathetic in Shakespeare's Comedies. Prag, F. Rivnáč = Studies in English by Members of the English Seminar of the Charles University of Prague I. (Der Artikel ist in tschechischer Sprache).

617 Vernon, Frank: Modern Stage Production. London, The Stage 1923. — Rez. ZFEU. 25. 1926. S. 58 (Karl Arns).

618 Waibel, Karl: Phineas Fletchers «Purple Island» in ihrer Abhängigkeit von Spensers «Faerie Queene». E. Studien 58/3. 1924.

619 Wales, Julia Grace: Character and Action in Shakespeare: A Consideration of Some Skeptical Views = The University of Wisconsin Studies in Language and Literature No. 18. Studies by Members of the Department of English Series No. 3. Madison 1923. — Vgl. JEGPh. 24. 1925. S. 306.

620 Wallace, R. S., and Hansen, Alma: Holinshed's Chronicle: Richard II., Henry IV., and Henry V. Oxford University Press.

621 Weiss, Adolf: Die Mundart im englischen Drama von 1642—1800. Gießen, Verlag des Englischen Seminars 1924. 88 S. — Vgl. Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 158.

622 *Weissbach, Werner: Eine Shakespeare-Reform aus dem Geiste des Barock. DL. 27. 1924. S. 13—16.

623 Wells, H. W.: Poetic Imagery, illustrated from Elizabethan Literature. New York, Columbia University Press, London, H. Milford 1924. 231 S.

624 Wells, Whitney: Spenser's Dragon. MLN. 41/3. March 1926.

625 Welply, W. H.: Edmund Spenser. Some New Discoveries and the Correction of some old Errors. Notes and Queries. Vol. 146. 1925. June 21.

626 *Westerfrölke, H.: Englische Kaffeehäuser als Sammelpunkte der literarischen Welt im Zeitalter von Dryden und Addison. Jena, Frommann 1924. X, 90 S. = Jenaer Germanistische Forschungen, hrsg. v. A. Leitzmann, H. 5. — Rez. ZFEU. 24. 1925. S. 368 (H. Jantzen). — Vgl. Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 158.

627 Whipple, T. K.: Martial and the English Epigram from Sir Thomas Wyatt to Ben Jonson. University of California Press, Berkeley 1925. = University of California Publications in Modern Philology. Vol. X. No. 4. S. 279 bis 414. — Rez. PhQ. IV. 1925. S. 384 (E. N. S. Thompson). — RESt. II/5. Jan. 1926 (R. B. Mc K[errow]).

628 Wilder, M. L.: Shakespeare's «Small Latin». MLN. 40/6. June 1925.

629 Wildhagen, Karl: Der englische Volkscharakter: seine natürlichen und historischen Grundlagen. Leipzig, Akademische Verlagsgesellschaft 1925. VIII, 224 S. — Rez. Angl. Beibl. 36. 1925. S. 226—234 (F. Liebermann). — RESt. II/5. Jan. 1926 (W. Rose). — ZFEU. 25. 1926. S. 269—270 (H. Jantzen). — Vgl. MLR. 21/1. Jan. 1926.

630 Willige, W.: Shakespeare als Dichter der Wiedergeburt. Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung I/4. Berlin-Leipzig.

631 Wilson, Christopher: Shakespeare and Music. London, The Stage Office.

632 Wilson, F. P.: The Plague Pamphlets of Thomas Dekker, edited by F. P. W. London, H. Milford 1925.

633 Wilson, J. Dover: Shakespearean Elisions in Sir Thomas More. Times Lit. Suppl. 1924, Sept. 25, Oct. 9 und 16.

634 Wilson, J. Dover: The Task of Heminge and Condell. London, H. Milford, Oxford University Press 1925. = Studies in the First Folio written for the Shakespeare Association in Celebration of the First Folio Tercentenary. — Rez. Angl. Beibl. 37. 1926. S. 106—107 (S. B. Liljegren).

635 Wilson, V. A.: Society Women of Shakespeare's Time. London. J. Lane. XI, 258 S.

636 Witherspoon, Al. Maclaren: The Influence of R. Garnier on Elizabethan Drama. New Haven, Yale University Press 1924. VI, 197 S. = Yale Studies 65. — Rez. Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 302. — MLR. 20/2. April 1925. — PhQ. IV/2. April 1925 (H. C.). — Revue de littérature comparée V/2. Avril-Juin 1925 (E. Legouis). — E. Studien 60. 2/3. 1926 (Eduard Eckhardt).

637 *Wolff, Emil: Die sogenannte Shakespeare-Bacon-Frage. Festvortrag, gehalten auf der Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 24. April 1924. — Jb. 59/60. 1924. S. 130—158.

638 Wolff, Max J.: Shakespeares Form. GRM. XIII. 9/10. Sept.-Okt. 1925.

639 Yates, Frances A.: English Actors in Paris during the Lifetime of Shakespeare. RESt. I/4. Oct. 1925.

640 The Years Work in English Studies 1919—1920. Edited for the English Association by Sir Sidney Lee. London, H. Milford. Oxford University Press. Vol. I. 1921. 140 S. (vgl. darin Chap. VI.: Shakespeare and Elizabethan Drama by Sir Sidney Lee). Chap. VII.: The Elizabethan Period. Poetry and Prose by Frederick S. Boas). — Rez. Angl. Beibl. 34. 1923. S. 270 bis 271 (H. M. Flasdieck).

641 The Year's Work in English Studies. Edited for the English Association by Sir Sidney Lee and F. S. Boas. Vol. II. 1920—1921. 192 S. Oxford University Press. London, H. Milford. — Rez. E. Studien 59/3. 1925 (Fried. Brie). — Lbl. 46. 1925. Sp. 292—294 (H. M. Flasdieck).

642 The Year's Work in English Studies. Edited for the English Association by Sir Sidney Lee and F. S. Boas. Vol. III. Oxford University Press. London, H. Milford 1923. 220 S. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 334 bis 336 (Max Friedrich Mann). — PhQ. IV. 1925. S. 95 (T. A. K.).

643 The Year's Work in English Studies. Edited for the English Association by Sir Sidney Lee and F. S. Boas. Vol. IV. Oxford University Press. London, H. Milford 1924. 269 S. — Rez. Angl. Beibl. 36. 1925. S. 137—139 (Walther Fischer).

644 Young, Karl: Samuel Johnson on Shakespeare: One Aspect. Madison 1923. = The University of Wisconsin Studies in Language and Literature No. 18. Studies by Members of the Department of English Series No. 3.— Vgl. JEGPh. 24. 1925. S. 306.

V. NACHTRÄGE

zu Werken, welche bereits in früheren Jahrgängen der Bibliographie verzeichnet sind.

Die eingeklammerte Nummer verweist auf die betreffende Erscheinung der Vorjahre; Rez. bedeutet, daß sich eine Besprechung darüber am angegebenen Ort befindet.

(**8555**) Aronstein, John Donne als Dichter. — Rez. DNSpr. 31. 1923. S. 85—87 (Karl Brunner). — Selbstanzeige: GRM. 19. 1924. S. 192.

(**8563**) Bayfield, A Study of Shakespeare's Versification. — Rez. Angl. Beibl. 34. 1923. S. 325—338 (Max Förster). — Lbl. 45. 1924. S. 119—121 (R. Ackermann). — MLN. 36/1. Jan. 1921.

(**8724**) Brandl, Shakespeare-Ausgabe. — Rez. DLZ. N. F. I/3 (Hans Hecht). — Jb. 59/60. 1924. S. 173 (W. Keller).

(**8582**) Croce, Ariosto, Shakespeare, Corneille. — Rez. LZtbl. 72. 1921. No. 48 (M. J. W[olff]).

(**8910**) Dibelius, England. — Rez. DNSpr. 32. 1924. S. 314—316 (Berthold Cron). — MLR. 19/3. July 1924 (G. H. Cowling). — S. auch Hans

Ehlers, Was kann Dibelius' England für Schule und Leben bedeuten? ZFEU. 24. 1925. S. 147—154.

(8766) Ege, Shakespeares Anteil an Heinrich VIII. — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 231 (Keller-Hunekuhl).

(8917) Eichler, Quellengeschichte und Technik von Tiecks Shakespeare-Novellen. — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 233 (Keller-Hunekuhl).

(8845) Emerson, Shakespeare's Sonneteering. — Rez. Angl. Beibl. 34. 1923. S. 362—363 (S. B. Liljegren).

(8593) Enk, Shakespeares «Small Latin». — Rez. Jb. 59/60. 1924. S. 221—222 (Keller-Hunekuhl).

(8821) Fischer, Quellen zu Romeo und Julia. — Rez. JEGPh. 22. 1923. S. 463—465 (Robert Adgar Law). — Museum 29. 11/12. Juni 1922.

(8837) Greg, Titus Andronicus. — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 225—226 (Keller-Hunekuhl).

(8604) Grossmann, Spanien und das Elisabethanische Drama. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 115—119 (Walther Fischer). — Neuphil. Mitteil. 23. 1922. 6/8 (v. Tarkiainen). — LZtbl. 72. 1921. Nr. 40 (M. J. W[olff]).

(8725) Gundolfs Ausgabe. VI. Bd. — Rez. Jb. 59/60. 1924. S. 173 bis 174 (W. Keller).

(8950) Günther, Der Theaterkritiker Rötscher. — Rez. Zeitschrift für Deutsche Philologie 50. S. 318—322. (H. Devrient).

(8951) Haak, Die französischen Shakespeare-Übersetzungen von La Place und Le Tourneur. — Rez. Jb. 59/60. 1924. S. 196 (W. Keller).

(8956) Heidrich, John Davis of Hereford. — Rez. Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 154. — E. Studien 59/2. 1925. (Max J. Wolff). — JEGPh. 24. 1925. S. 460. — Jb. 59/60. 1924. S. 197—198 (W. Keller). — RESt. I/2. April 1925 (R. B. Mc Kerrow). — ZFEU. 24. 1925. S. 367—368 (Hermann Jantzen).

(8958) Heinemann, Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur. — Rez. DNSpr. 30. 7/8. Aug.-Okt. 1922.

(8743) Hubbard, The First Quarto Edition of Hamlet. — Rez. Angl. Beibl. 34/10. Okt. 1923 (Max Förster).

(8973) Ingersleben: Das Elisabethanische Ideal der Ehefrau bei Overbury. — Rez. Beibl. 34. 1923. S. 308—309 (J. Caro). — Vgl. Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 154—155.

(8979) Jespersen, Growth and Structure of the English Language. 4. Aufl. — Rez. Angl. Beibl. 34. 1923. S. 366—367 (Max Friedrich Mann). — Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 141—142. — DNSpr. 32. 1924. S. 441 bis 443 (Fritz Karpf). — ZFEU. 24. 1925. S. 184 (Walther Preusler).

(8745) Jones, The King in Hamlet. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 12—14 (Bernhard Fehr).

(8987) Keller, Shakespeare-Shakspere. — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 224 (Keller-Hunekuhl).

(8988) Kellner, Shakespeare-Wörterbuch. — Rez. DNSpr. 31. 1923. S. 416—417 (Theodor Zeiger). — Museum 30. 11/12. Aug.-Sept. 1923. — Angl. Beibl. 37. 1926. S. 33—36 (Elise Deckner).

(8735) Hamlet, hrsg. v. Kilian. — Rez. Jb. 59/60. 1924. S. 219—220 (Otto Francke).

(8999) Kühnemund, Der Zufall in Shakespeares Meistertragödien. — Rez. Neuphil. Mitteil. 24. 7/8. 1923 (U. Lindelöf). — Arch. 78. Jg. 146. Bd. 1923. S. 287. — Jb. 59/60. 1924. S. 183—184 (W. Keller). — Museum 32/3. Dez. 1924. — MLR. 20/1. Jan. 1925.

(8635) Landauer, Shakespeare. — Rez. LZtbl. 72. 1921. Nr. 11 (M.J. W[olff]).

(8769) Liebermann, Shakespeare als Bearbeiter des John. — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 227—228 (Keller-Hunekuhl).

(9010) Lucas, Seneca and Elizabethan Tragedy. — Rez. JEGPh. 22. 1923. S. 581—582 (Arthur Stanley Pease).

(9013) Lüdeke, Tieck und das alte englische Theater. — Rez. Arch. 78. Jg. 146. Bd. 1923. S. 282—283. — Jb. 59/60. 1924. S. 193—195 (W.

Keller). — DLZ. 1925/51 (Robert Petsch). — DNSpr. 34. 1926. S. 102 bis 108 (Walther Fischer).

(**9019**) Luserke, Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele. — Rez. Arch. 77. Jg. 145. Bd. 1923. S. 158—159 (A. Brandl).

(**8652**) Mason, The Furness Variorum. — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 232 bis 233 (Keller-Hunekuhl).

(**9030**) Metger, Posies. — Rez. E. Studien 57/3. 1923 (F. Karpf).

(**9033**) Mis, Les «Études sur Shakespeare» d'Otto Ludwig. — Rez. Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 256—259 (Albert Ludwig). — DLZ. 46. 1925. Nr. 39 (Robert Petsch). — Euphorion 25. 1923. Nr. 4 (R. Arnold).

(**8752**) Morsbach, Der Weg zu Shakespeare und das Hamletdrama. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 14—16 (Bernhard Fehr). — Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 148—149. — E. Studien 58/2. 1924 (Eduard Eckhardt). — Euphorion 26. 1924. Nr. 2 (Josef Wihan). — Jb. 59/60. 1924. S. 178 bis 181 (W. Keller). — JEGPh. 24. 1925. S. 432—434 (Kemp Malone). — Museum 31/8. 1923. —

(**8776**) Mutschmann: Das Problem von Shakespeares Julius Caesar. — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 229 (Keller-Hunekuhl).

(**8437**) Østerberg, Studier over Hamlet-Texterne. — Rez. Angl. Beibl. 34. 1923. S. 300—306 (Max Förster).

(**9045**) Plomer, Spenser's Handwriting. — Vgl. Jb. 59/60. 1924. S. 238 (Keller-Hunekuhl).

(**9047**) Pollard, The Foundation of Shakespeare's Text. — Rez. Arch. 149. 1/2. 1926.

(**9056**) Richter, Shakespeare, der Mensch. — Ref. Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 150. — Angl. Beibl. 35. 1924. S. 102—112 (Bernhard Fehr). — DNSpr. 32. 1924. S. 312—314 (Max Schmid-Schmidsfelsen). — Jb. 59/60. 1924. S. 176—178 (W. Keller) — Neuphilol. Mitteil. 24. 1924. 7/8 (U. Lindelöf).

(**8811**) Rickert: Political Propaganda and Satire in «A Midsummer Night's Dream». — Ref. Jb. 59/60. 1924. S. 226—227 (Keller-Hunekuhl).

(**8727**) Shakespeares Macbeth, Lear, Troilus und Cressida, Wie es euch gefällt, übers. v. H. Rothe. — Rez. Jb. 59/60. 1924. S. 205—217 (Eugen Kilian).

(**8678**) Schücking: Charakterprobleme bei Shakespeare. — Rez. MLN. 38. 1923. S. 299—303 (James W. Tupper). — PhQ. I/3. July 1922 (Karl Young).

(**8404**) Shakespeares Werke in Einzelausgaben. Inselverlag. Macbeth, Hamlet, Othello, Der Sturm, Ein Sommernachtstraum, Verlorene Liebesmüh, Cymbeline, Was ihr wollt. — Rez. Lbl. 45. 1924. S. 305—306 (Walther Fischer).

(**9079**) Sisson: Le Goût Public et le Théâtre Elisabéthain. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 16—20 (Bernhard Fehr).

(**8807**) Spargo: An Interpretation of Falstaff. — Ref. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 132.

(**9088**) Steinitzer: Shakespeares Königsdramen. — Rez. Jb. 59/60. 1924. S. 200—205 (J. Schick). — Lbl. 45. 1924. S. 219—221 (Richard Ackermann). — Angl. Beibl. 36. 1925. S. 70—73 (Hermann M. Flasdieck).

(**8691**) Sykes: Sidelights on Shakespeare. — Rez. MPh. 23/3. Febr. 1926 (Baldwin Maxwell).

(**9096**) Thaler: Shakespeare to Sheridan. — Rez. MLR. 17/4. Oct. 1922 (W. J. Lawrence. — MPh. 20. 1922/23. S. 220—221 (David H. Stevens). — Arch. 80. Jg. 148. Bd. 1925. S. 115—116 (A. Brandl).

(**9097**) Thimme: Marlowe's Jew of Malta. — Rez. Leuvensche Bijdragen. 14. Jaargang. 1922. Bijblad.

(**8701**) Tieck: Das Buch über Shakespeare, hrsg. v. Lüdeke. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 119—127 (Herbert Huscher). — DLZ. 46. 1925. H. 51 (Robert Petsch).

(**9098**) Tilley: Shakespeare and the Puritan's «Pensive Regard for Well-Bestowal of Time». — Ref. Jb. 59/60. 1924. S. 223—224 (Keller-Hunekuhl).

(**8707**) Ward: Shakespeare and the Makers of Virginia. — Ref. Arch. 77. Jg. 145. Bd. 1923. S. 158.

(9110) Whitman: A subject-index to the poems of Spenser. — Rez. JEGPh. 21/4. Oct. 1922 (H. S. Jones).

(8758) Wihan: Die Hamletfrage. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 1—2 (Bernhard Fehr). — Ref. Arch. 79. Jg. 147. Bd. 1924. S. 153.

(8759) Winstanley: Hamlet and the Scottish Succession. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 2—6 (Bernhard Fehr).

(8784) Winstanley: Macbeth, King Lear and Contemporary History. — Rez. Angl. Beibl. 35. 1924. S. 6—12 (Bernhard Fehr).

VI. MISZELLEN.

I Nachruf auf William Archer. Ilbergs Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung I. 1925. S. 314. Leipzig, B. G. Teubner.

II Brandl, Alois: Realistische Shakespeare-Forschung. (Vortrag in der Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen, gehalten am 28. März 1922; Bericht darüber: Arch. 77. Jg. 145. Bd. 1923. S. 276—278.

III *Brandl, Alois: Rudolf Fischer † (31. XII. 1860—13. XII. 1923). Jb. 59/60. 1924. S. 162—165.

IV *Breul, Karl: In Memoriam Adolphus William Ward. DNSpr. 32. 1924. S. 267—273.

V Brie, Friedrich: Das Heroische bei Shakespeare. (Gastvorlesung der philos. Fakultät der Hamburgischen Universität am 26. Februar 1925.)

VI *Francke, Otto: Zum Heimgange der Brüder Dr. Wilhelm und Geh. Rat Prof. Dr. Adolf von Oechelhäuser. Jb. 59/60. 1924. S. 159—161.

VII *Gerlach, Walter: Lorenz Morsbach zum Geleit! Zu seinem 75. Geburtstage am 6. Jan. 1925. ZFEU. 24. 1925. S. 30.—32.

VIII *Keller, Wolfgang: George Bosworth Churchill †. Jb. 61. 1925. S. 123—124.

IX Kilian, Eugen: Aus der Theaterwelt. Erlebnisse und Erfahrungen. Baden-Baden, C. F. Müller 1924.

X *Kilian, Eugen: Matthieu Lützenkirchen †. Jb. 61. 1925. S. 108 bis 111.

XI *Lindau, Hans: Hans Daffis †. Jb. 59/60. 1924. S. 165—167.

XII *Manly, John M.: Frederic Ives Carpenter †. MPh. 22. 1924/25. S. 421—429.

XIII *Martersteig, Max: Eugen Kilian †. Jb. 61. 1925. S. 112—122.

XIV In Memoriam Adolphus William Ward. Cambridge University Press. XXVIII, 173 S.

XV Sir Adolphus Ward †. Nuovi Studi Medievali I/2.

Register

zur Bibliographie 1923—1926.

Die Zahlen im Register verweisen auf die Titel, welche durch die Bibliographien aller Jahrgänge des Jahrbuchs fortlaufend numeriert sind; die römischen Zahlen verweisen auf die entsprechenden Nummern in der Abteilung «Miszellen», die ebenfalls eine durchgehende Numerierung tragen.

Die Bezeichnung Shakespeares als Verfasser ist im Register als selbstverständlich weggelassen worden, es ist also die Benennung «Works, Werke, Sonnets . . .» stets als Shakespeare's Works . . . usw. aufzufassen; in allen anderen Fällen ist der Verfasser ausdrücklich als solcher genannt worden. Für die einzelnen Werke Shakespeares [Abkürzung «Sh.»] sind die unten angegebenen üblichen und allgemein verständlichen Kürzungen im Register gebraucht worden, und zwar, um ihre Anzahl nicht allzuscher anwachsen zu lassen, die englische Bezeichnung auch da, wo es sich um Ausgaben oder Übersetzungen in andere Sprachen als die englische handelt; jedoch ist in solchem Falle die Sprache selbst genügend kenntlich gemacht. So findet man Shakespeares «Kaufmann von Venedig», übersetzt von G. S. Gargáno, unter «M. of V. (ital.), hrsg. v. Gargáno, G. S.» Im übrigen verweisen die einem jeden Titel beigefügten Zahlen auf den vorliegenden Jahrgang der Bibliographie.

Abkürzungen.

A. W. (All's Well)
A. and C. (Antony and Cleopatra)
A. Y. L. I. (As You Like It)
C. of Errors (Comedy of Errors)
Cor. (Coriolanus)
Cymb.
1 Hen. IV.
2 Hen. IV.
Hen. V.
1 Hen. VI.
2 Hen. VI.
3 Hen. VI.
Hen. VIII.
John
J. C. (Julius Caesar)
Lear
L. L. L. (Love's Labour's Lost)
Macb.
M. for M. (Measure for Measure)
M. of V. (The Merchant of Venice)
M. W. of W. (The Merry Wives of Windsor)
M. N. D. (A Midsummer Night's Dream)
M. Ado (Much Ado About Nothing)
Oth.
Pericl.
Rich. II.
Rich. III.
R. and J. (Romeo and Juliet)
T. of Sh. (Taming of the Shrew)
Temp.
T. of A. (Timon of Athens)
T. A. (Titus Andronicus)
Tr. and C. (Troilus and Cressida)
T. N. (Twelfth Night)
T. G. of V. (Two Gentlemen of Verona)
W. T. (Winter's Tale)

Lucr.
P. P. (Passionate Pilgrim)
Sonn. (Sonnets)
T. N. K. (Two Noble Kinsmen)
V. and A. (Venus and Adonis)

Acheson, A.: Sh.'s sonnet story 186
Adams, E. N.: Old English Scholarship 199
Adams, J. Q.: Life of Sh. 200
— — Pre-Shakespearean Dramas 201
— — (Greg. Rez.) 360
— — s. Bradley, J. F.
Addy, S. O.: Sh.'s Will 202
Ainslie, D.: (Translat.) s. Croce, B.
Albright, E. M.: A Stage Cartoon of the Mayor of London 203
— — Ad imprimendum solum 204
Alden, R. M.: Sh. 205
— — Punctuation of Sh.'s Printers 206
A. W.: s. Cawley, R. R.
— — s. Lawrence, W. W.
— — s. Schaefer, E.
Amira, K. v.: D. germ. Todesstrafen 207
Andrews, A. Le Roy: (Malone Rez.) 53
Anglica 208
A. and C. (Hrsg. v. Imelmann) 4
— — — s. Richter, H.
Archer, W.: Elizabethan Drama 209
— — The Old Drama a. the New 210
— — Nachruf I
Arns, K.: Engl. Stoffe i. mod. deutschen Drama 211
— — Vom 54. Philologentag 212
— — Stadttheater Bochum 213
— — Stadttheater Essen 214
— — Stadttheater Bochum 215
— — Reformen im engl. Theaterwesen 216
— — Mod. engl. Dramaturgie 217
— — (Archer. Rez.) 210
— — (Vernon. Rez.) 617
Aronstein, Ph.: Auslese engl. Dichtungen 218
— — Engl. Renaissance-Drama 219
— — Samuel Butler d. J. 220
— — (Barnavelt. Rez.) 227
— — (Ben Jonson, ed. by Carter. Rez.) 236

Aronstein (Ben Jonson, ed. by Herford Simpson. Rez.) 238
— — (Chambers. Rez.) 279
— — (Pollard. Rez.) 518
— — (Sh.'s Hand usw. Rez.) 567
— — (Simpson. Rez.) 570
A. Y. L. I. s. Baldwin, T. W.
— — — — s. Förster, M.
— — — — s. Kenyon, J. S.
— — — — s. Reyher, P.
— — — — s. Shackford, M. H.
Ayres, H. M.: (Harrington. Rez.) 373
Bab, J. u. Levy, E.: (Hrsg.) s. Works
Bab, J.: John 76
— — Macb. 94
— — Sh. 221
Baker, E. A.: Engl. Novel 222
Baker, H. T.: A Shakespearean measure of morality 223
Bald, R. C.: Sh. and Daniel 224
Baldwin, T. W.: Sh.'s Jester 17 u. 131
— — — On King Lear 80
— — — A Note on J. Fletcher 225
— — — The Three Francis Beaumonts 226
Barnavelt, The Tragedy of, 227
Barnouw: (Barnavelt. Rez.) 227
Bartlett, H. C. W.: Sh. 228
Baskervill, Ch. R.: Bassanio as an Ideal Lover 113
— — — (Rollins. Rez.) 541
Battray, R. F.: L. L. L. 87
Bauch, R.: Literar. Lesebuch 229
Bauer, R.: Die irischen Verhältnisse bei Spenser 230
Baum, P. F.: English Versification 231
Bayley, A. R.: «Or Mons, the hill» 88
Behler, M.: Beziehungen zw. Sidney u. Spenser 232
Belden, H. M.: (Baum. Rez.) 231
Benham, A. R.: Sh.'s Hen. IV. 64
— — — Notes on Plays 233
Ben Jonson: The case is altered, ed. by Selin, 234
— — Volpone, or the Fox, ed. by Rea, 235
— — Every man in his humour, ed. by Carter, 236
— — Every man in his humour, ed. by Knox, 237
— — The Man and his Work, ed. by Herford-Simpson 238
Bensly, E.: (Adams. Rez.) 199
Benz, R.: Sh. u. d. Stil d. deutschen Dramas 239
Berdan, J. M.: Marlowe's Edward II. 240
Berger, A. E.: Zur Technik des Hamlet 33
Berndt, E.: Dame Nature in der engl. Literatur 241
Betz, G.: Lichtenberg as a critic of the English Stage 242
Beukers, V. J: (Harrison. Rez.) 376
Bieber, H.: (Hrsg.) s. Works
Bing, J.: Shakespearestudien 243
Bird, St.: A. and W. Sh. 244
Black, E. Ch.: (Ed.) s. Haml.
Blanchard, H. H.: Spenser and Boiardo 245
— — — Imitations from Tasso in the «Faerie Queene» 246
Blau, A.: E. neue Auffassung der Shylock 114
— — D. Gestalt des Juden Shylock 115
Blücher, M.: Dichter des Auslandes 247
Boas, F. S.: Elizabethan Period 248
— — — s. The Year's Work
— — — (Studies in the First Folio. Rez.) 591
Bojanowski, E. v.: D. erste Protektorin der Sh.-Ges. 249
Boyer, C. V.: (Camp. Rez.) 272
— — — (Meißner. Rez.) 476
Bradley, J. F. and Adams, J. Q.: The Jonson allusion-book 250
Brandl, A.: Neues über Sh. 251
— — Sh. in Londoner Theatern 252
— — (Cowling. Rez.) 299
— — (Enzinger. Rez.) 330
— — Realistische Sh.-Forschung II
— — Rudolf Fischer †. III
Braun, H.: Grillparzers Verhältnis zu Sh. 253
Bredvold, L. J.: The Naturalism of Donne 254
Breul, K.: In Memoriam A. W. Ward IV
Brie, F.: Die Bühne Sh.'s 255
— — (The Year's Work. Vol. II. Rez.) 641
— — Das Heroische bei Sh. V
Briggs, W. D.: On a document concerning Ch. Marlowe 256
— — — Marlowe's Faustus 257
— — — On the Meaning of the word «Lake» 258
— — — (Ben Jonson, ed. by Carter. Rez.) 236
— — — (Malone. Rez.) 53
Bright, J. W.: (Holthausen. Rez.) 390
British Museum: Sh.-Exhibition 259
Brooke, T.: (Ed.) s. Cor.
— — Marlowe's Versification 260
— — The Reputation of Ch. Marlowe 261

Brooke, Th.: Sh.'s. Moiety of the Stratford Tithes 262
Brunner, K.: (Paues. Rez.) 513
Brusendorf, A.: The Chaucer Tradition 263
Bullen, A. H.: Elizabethans 264
Bullock, W. L.: The Sources of Oth. 136
Bundy, M. W.: Sh. and Elizabethan Psychology 265
Burchardt, C.: Ch. Marlowe 266
Busby, O. M.: The Fool in the Elizabethan Drama 267
Busch, G.: Ausblicke in d. Historien Sh.'s 268
Bush, D.: Some Sources for the Mery Tales 269
— — Runaway's eyes again 270
Busse, A.: (Adams. Rez.) 200
Byrne, M. St. Cl.: (Ed.) s. Hollybrand and Erondell
C., H.: (Witherspoon. Rez.) 636
Calina, J.: Sh. in Poland 271
Camp, Ch. W.: The Artisan in Elizabethan Literature 272
Campbell, L. B.: L. L. L. Restudied 89
— — — T. G. of V. and Italian Comedy 182
— — — Scenes and Machines 273
Cardozo, J. L.: The Contemporary Jew in the Elizabethan Drama 274
— — — (Griston. Rez.) 116
Carpenter, F. I.: Desiderata in the Study of Spenser 275
— — — A Reference Guide to E. Spenser 276
— — — G. W. Senior and G. W. J. 277
— — — The Marriages of E. Spenser 278
Carter, H. H.: (Ed.) s. Ben Jonson
Case, R. H.: M. Ado 132
— — — (Chambers. Rez.) 281
— — — (Lee-Chambers. Rez.) 441
Cawley, R. R.: «Make rope's in such a scarre» 13
Chambers, E. K.: The Elizabethan Stage 279
— — — The Disintegration of Sh. 280
— — — Sh., a Survey 281
— — — The First Illustration to «Sh.» 282
— — — (Works, ed. by Quiller-Couch and Wilson. Rez.) 9
— — — (Hotson. Rez.) 397
— — — (Rhodes. Rez.) 531
— — — s. Lee, Sir S.
Chambers, R. W.: s. Sh.'s Hand.
Chambrun, Ctesse de (Longworth): Influences françaises dans la «Tempête» 165
— — — Giovanni Florio 283
— — — Sh. et le Maroc 284
— — — Sh., Southampton et la Conjuration d'Essex 285
— — — Sh. Acteur et Poète 286
— — — La jeunesse de Sh. 287
Charlton, W. B.: Romantic Traits in Sh.'s Comedy 288
Chew, S. C.: Lycidas and the Play of Barnavelt 289
— — — (Barnavelt. Rez.) 227
— — — (Chambers. Rez.) 279
Chiararini, C.: (Hrsg. ital.) s. R. and J.
Childers, J. S.: (Ed.) s. Southey
Clark, A. M.: A Marlowe Mystification 153
Clark, N. R.: Bacon's Dial in Sh. 290
Coad, O. S.: Was Macb. indebted to Hen. VI.? 95
Colonnade, The 291
C. of E. (Hrsg. v. M. J. Wolff) 4 (Insel-Sh.)
— — — (Ed.) 7 (The New Sh.)
— — — (Ed. by Quiller-Couch and Wilson) 9
Connes, G.: Le Mystère shakespearien 292
Congreve, W.: Comedies (Ed. by B. Dobrée) 293
Conrad, H.: (Hrsg.) s. John
Cor. (Hrsg. v. Imelmann) 4 (Insel-Sh.)
— (Ed. by T. Brooke) 12 (The Yale Sh.)
— s. Cowling, G. H.
— s. Lorenzo, G. de
— s. Tolman, A. H.
Covington, F. F.: Spenser's Linguistics 294
— — — Spenser's Use of Irish History 295
— — — Biograph. Notes on Spenser 296
— — — Spenser and A. Neckam 297
— — — A Note on Faerie Queene 298
Cowl, R. P.: Literary Allusions in Hen. IV. 65
Cowling, H. G.: (Ed.) s. Temp.
— — — A «Cor.» Crux 22
— — — A Preface to Sh. 299
Craig, H.: The Ethics of King Lear 81
— — Sh.'s Depiction of Passions 300
— — (Camp. Rez.) 272
— — (van Dam. Rez.) 34
Crawford, A. W.: The Apparitions in Macb. 96

Crawford, B. V.: (Houston. Rez.) 398
Creizenach, W.: Geschichte des neueren Dramas 301
Cripps, A. R.: An Allusion in 2 Hen. IV. 66
Croce, B.: Ariost, Corneille. Sh. (Übers. v. Schlosser) 302
— — Sh. Dichterische u. menschl. Persönlichkeit 303
— — Ariosto, Sh., and Corneille 304
— — Sh. 305
Crump, G. H.: Guide to the Study of Sh.'s Plays 306
Cuningham, H.: M. for M. 109
— — «That is hot ice, and wondrous strange snow» 124
— — M. N. D. 125
Cymb. (Ed.) s (The Player's Sh.)
— (Ed. by Hemingway) 12 (The Yale Sh.)
— s. Derocquigny, J.
— s. Kellner, L.
— s. Reyher, P.
— s. Williams, D.
Dam, B. A. P. van: The Text of Sh.'s Haml. 34
— — — — — Textual Criticism of Sh.'s Plays 307
— — — — — (Kellner. Rez.) 417
Danchin, E. C.: Le «Nouveau Sh.» 308
— — — Mort de Ch. Marlowe 309
Davies, C. L.: Sh.'s Sonn. 187
Davis, B. E. C.: The Text of Spenser's «Complaints» 310
Dawson, W. F.: «Pioned and twilled brims» 166
Dean, H. P.: Falstaff's Death 118
Deckner, E.: (Fort. Rez.) 189
— — (Morgan. Rez.) 69
— — (Studies in the First Folio Rez.) 591
Decross, J.: Rondom Sh. 311
Deetjen, W.: Ansprache am 24. IV. 1923. 312
— — Ansprache am 24. IV. 1924. 313
— — Die 61. Hauptversammlung d. Sh.-Ges. 314
— — Zuwachs der Bibliothek d. Sh.-Ges. 315
De Maar, H. G.: History of Mod. Engl. Romanticism 316
Derocquigny, J.: Cymb. I, IV, 74. 25
— — Note sur Rich. II. 147
— — Runaway's eyes 154
— — Sh. et Belleforest 317
Diamond, W.: W. Meisters Interpretation of Haml. 35
Dibelius, W.: England 318
Dickins, B.: (Mawer. Rez.) 474
Dieterich, E.: Göttinger Tagung der Lehrer d. Engl. 319
Dobell, P. J. and A. E.: Seventeenth Century Allusions to Sh. 320
Dobrée, B.: (Ed.) s. Congreve.
Donovan, Th.: The True Text of Sh. 321
Draper, J. W.: Spenserian Biography 322
— — — The narrative-technique of the Faerie Queene 323
— — — Spenser's Linguistics 324
Dürr, E.: Das Rätsel Sh. 325
Dutt, S.: Sh.'s Macb. 97
— — Sh.'s Oth. 137
Dyboski, R.: Rise and Fall in Sh.'s Dramatic Art 326
Eckhardt, E.: (Barnavelt. Rez.) 227
— — (Franz. Rez.) 342
— — (Sykes. Rez.) 597
— — (Witherspoon. Rez.) 636
Ege, K.: Sh.'s Anteil an Hen. VIII. 75
— — Anteil Sh.'s an T. N. K. 195
— — (Gray. Rez.) 196
Ehrke, K.: (Gade. Rez.) 345
Eichler, A.: D. Hofbühnenmäßige in Sh.'s M. N. D. 126
— — Sh.'s The Temp. als Hofaufführung 167
— — Master als Höflichkeitswort 327
— — (Jb. Rez.) 568
Ekwall, E.: (Morsbach. Rez.) 483
Ellinger, J.: (Aronstein. Rez.) 218
Ellis, A. M.: Horace's Influence on Dryden 328
— — — (Draper. Rez.) 322
Elöszavával, A. B.: (Hrsg.) s. Sh.-Breviarium
Emerson, O. F.: Shakespearean and other Feasts 329
Enzinger, M.: D. deutsche Schicksalsdrama 330
Erondell, P.: s. Hollybrand, C.
Esdaile, A.: (Rollins. Rez.) 541
Estève, E.: De Sh. a Musset 331
Evans, M. B.: Traditions of the Elizabeth. Stage in Germany 332
Fairchild, A. H. R.: «Mummy» in Sh. 98, 119, 138
— — — — A Note on Macb. 99
Farnham, W.: The «Mirror for Magistrates» 333
Fehr, B.: (Adams. Rez.) 200
— — (de Groot. Rez.) 40
— — (De Maar. Rez.) 316
— — (Houston. Rez.) 398
— — (Sh.'s Hand. Rez.) 567
— — (Stoll. Rez.) 144
— — (Thompson. Rez.) 607

Feise, E.: (Übers.) s. Leonard
Finney, C. L.: Sh. and Keats Hyperion 334
Fischer, W.: (Hen. IV., hrsg. v. Jung. Rez.) 4
— — (C. of E., hrsg. v. Wolff. Rez.) 4
— — (John, hrsg. v. Conrad. Rez.) 4
— — (Boas. Rez.) 248
— — (The Colonnade. Rez.) 291
— — (Creizenach. Rez.) 301
— — (Draper. Rez.) 322
— — (Harrington. Rez.) 373
— — (Jiriczek. Rez.) 410
— — (Meißner. Rez.) 476
— — (Reed. Rez.) 526
— — (Salomon. Rez.) 542
— — (Schirmer. Rez.) 548
— — (Southey. Rez.) 578
— — (Suchier. Rez.) 594
— — (Thomas. Rez.) 606
— — (The Year's Work, vol. IV. Rez.) 643
Flasdieck, H. M.: (Chambers. Rez.) 279
— — — (Holthausen. Rez.) 390
— — — (Jb. Rez.) 408
— — — (Mawer. Rez.) 474
— — — (Meißner. Rez.) 476
— — — (Price. Rez.) 73
— — — (Schröer. Rez.) 552
— — — (Simpson. Rez.) 572
— — — (Tietjens. Rez.) 609
— — — (The Year's Work, vol. I. Rez.) 640
— — — (The Year's Work, vol. II. Rez.) 641
Flood, W. H. G.: Shakespearean Representations in Dublin 335
Forbes-Robertson, J.: s. Mac Donald, G.
Forbis, J. F.: The Shakespearean Enigma 336
Forrest, H. T. S.: The Five Authors of «Sh.'s Sonn.» 188
Förster, M.: Die kymrischen Einlagen bei Sh. 18, 67, 120
— — Sh.'s Le Roy a Cornish Name 71
— — Proben eines engl. Eigennamen-Wörterbuches 337
— — Zum Jubiläum der Sh.-Folio 338
— — (Hubbard. Rez.) 43
Forsythe, R. S.: Imogen and Neronis 339
Fort, J. A.: L. L. L. 90
— — — The Two Dated Sonn. of Sh. 189
Fox, W. Sh.: Lucian in the grave-scene of Haml. 36
Francke, O.: Weimarer Sh.-Aufführungen 340
Francke, O.: Sh.-Vorstellungen zu Weimar 341
— — Z. Heimgange der Brüder W. u. A. v. Oechelhäuser VI
Fränkel, L.: (Hrsg.) s. J. C.
Franz, W.: Sh.-Grammatik 342
Friedland, L. S.: (Carpenter. Rez.) 276
Fries: Shakespearean Punctuation 343
Frijlinck, W. P.: (Hrsg.) s. Barnavelt
— — — (Sykes. Rez.) 597
Fripp, E. J.: Master Richard Quyny 344
— — — (Ed.) s. Minutes
Gade, H.: Engl. Welt- u. Lebensanschauung 345
Gardner, E. G.: (Rèbora. Rez.) 525
Gargáno, G. S.: (Hrsg. ital.) s. M. of V.
— — — Scapigliatura Italiana a Londra 346
— — — L'allestimento scenico 347
Garnier, Ch.-M.: Sonn. de Sh. 190
Gaw, A.: Actors' Names in Basic Shakespearean Texts 155
— — J. Sincklo as one of Sh.'s Actors 348
Gerlach, W.: L. Morsbach zum Geleit! VII
Gerson, H.: A German Play on Marlowe 349
Gilbert, A. H.: Scenes of Discovery in Oth. 139
— — — (Studies in Sh. Rez.) 592
Gilman, M.: Oth. in France 140
Ginsber, E.: Sh.s Lustspiele 350
Glasenapp, G. v.: Dämonologie in Macb. 100
Gollancz, Sir I.: Sources of Haml. 37
— — — The First Folio 351
Gothein, M. L.: (Hrsg.) s. R. and J.
— — — (Hrsg.) s. M. Ado
Granville-Barker, H.: (Ed.) 8 (The Players' Sh.)
— — — From Hen. V. to Haml. 352
— — — A Note upon «The Elizab. Stage 353
Grattan, J. H. G.: (Franz. Rez.) 342
Graves, Th. S.: The Adventures of Hamlet's Ghost 38
— — — Allegory in «The Temp.» 168
— — — Some References to Elizab. Theatres 354
— — — Jonson in the jest books 355
— — — Notes on Elizab. Plays 356
Gray, A. K.: The Secret of L. L. L. 91
Gray, H. D.: Heywood's «Pericl.» 146
— — — Sh.'s Share in T. A. 177
— — — Beaumont and T. N. K. 196

Graz, F.: Haml. in moderner Tracht 39
Greenwood, G. L.: Sh. and a Tertium Quid 357
— — — The Sh. Signatures 358
Greg, W. W.: Massinger's autograph corrections in «The Duke of Milan» 359
— — — Two Elizab. Stage Abridgements 360
— — — The First Folio 361
— — — Evidence of Theatrical Plots 362
— — — Notes on Ben Jonson's Works 363
— — — (Ben Jonson, ed. by Herford-Simpson. Rez.) 238
— — — (Busby. Rez.) 267
— — — (Chambers. Rez.) 279
— — — (van Dam. Rez.) 34
— — — (de Groot. Rez.) 40
— — — (Kellner. Rez.) 417
— — — (Sykes. Rez.) 597
— — — s. Sh.s Hand.
— — — s. Studies in the First Folio
Grevenstett, H.: Rückkehr z. Sh.-Bühne 364
Griston, H. J.: Shaking the dust from Sh. 116
Groot, H. de: Haml. its Textual History 40
— — — Een nieuwe methode in het Sh.-onderzoek 365
— — — (Chambers. Rez.) 281
Gundolf, F.: (Hrsg.) s. Works
Guthmann, A.: Sh.s Krankheit u. Tod 366
Guy of Warwick, hrsg. v. Schleich 367
Hadow, Sir W. H.: W. Byrd 368
Haines, C. M.: Sh. in France 369
— — — The Law of Re-Entry in Sh. 370
Hämel, A.: s. Creizenach
Haml. (Ed. by Black) 6 (The New Hudson Sh.)
— (Ed. by Harrison) 29
— (Ed. by Mac Donald) 30
— (Hrsg. v. Mai-Rodegg) 31
— (Hrsg. Feuerverlag) 32
— The Story of Haml. and Horatio 41
— Eine Haml.-Bibliographie 42
— s. Berger, A. E.
— s. Dam, B. A. P. van
— s. Diamond, W.
— s. Fox, W. Sh.
— s. Gollancz, Sir I.
— s. Graves, Th. S.
— s. Graz, F.
Haml. s. Groot, H. de
— s. Hubbard, F. G.
— s. Janentzky, Ch.
— s. Jensen, J. V.
— s. Jiriczek, O. L.
— s. Jones, E.
— s. Keller, W. (49)
— s. Langenfeldt, G., u. Logeman, H.
— s. Lawrence, W. J.
— s. Mackenzie, W. Roy
— s. Malone, K.
— s. Montgomery, M.
— s. Østerberg, V.
— s. Prölss, R.
— s. Rasmann, E.
— s. Robertson, J. M.
— s. Spenser, H.
— s. Stoll, E. E.
— s. Türck, H.
— s. Wilson, J. D.
Hannauer, L.: D. germ. u. rom. Elemente des engl. Wortschatzes 371
Hansen, A.: s. Wallace, R. S.
Harries, F. J.: The Welsh Elizabethans 372
Harrington, J.: Oceana, ed. by Liljegren, 373
Harrison, G. B.: (Ed.) s. Haml.
— — — Ben Jonson (Hrsg.) 374
— — — Sh.'s Fellows 375
— — — The Story of Elizab. Drama 376
Harrison, T. P.: Concerning «T. G. of V.» and Montemayor's «Diana» 183
Hartl, E.: Sh.-Bibliographie 1921 bis 1923. 377
Hartl, R.: Psychol. Grundlegung der Dichtungsgattungen 378
Hartmann, G.: Bühnengesten in Sh.s Dramen 379
Hatzfeld, H.: Interpretation engl. Texte 380
Haworth, P.: A Textual Puzzle in «M. Ado» 133
— — A Misprint in «Tr. and C.» 180
Hebel, J. W.: Drayton and Sh. 381.
Hecht, H.: (Seibel. Rez.) 562
Hellmann, H.: Kleists «Prinz v. Homburg» u. Sh.s «M. for M.» 110
Hemingway, S. B.: (Ed.) s. Cymb.
Hen. IV: (Hrsg. v. Jung) 4 (Insel-Sh.)
— — s. Benham, A. R.
— — s. Cowl, R. P.
— — s. Cripps, A. R.
— — s. Förster, M.
— — s. Moosmann, E.
— — s. Morgan, A. E.
Hen. V: (Hrsg. v. Jung) 4 (Insel-Sh.)
— — (Ed. by Stoll and Ruud) 70

Hen. VI: s. Förster, M.
— — s. Kraner, W.
— — s. Price, H. T.
— — s. Sykes, H. D.
Hen. VIII: s. Ege, K.
Herford, C. H., and Simpson, P.: (Ed.) s. Ben Jonson
Herford, C. H.: Recent Shakespearean Investigation 382
— — — A Russian Sh. 383
— — — History of Sh.'s Influence on the Continent 384
— — — (Acheson. Rez.) 186
— — — (Anglica. Rez.) 208
— — — (Schirmer. Rez.) 548
Herrmann, P.: Erläuterungen zu Saxo Grammaticus 385
Hertel, J.: (Hrsg.) s. Indische Erzähler
Hillebrand, H. N.: (Adams. Rez.) 200
Hjort, G.: The Good and Bad Quartos of «R. and J.» and «L. L. L.» 92, 156
Hochdorf, M.: Engl. Schauspielergewerkschaft 386
Hoffmann-Harnisch, W.: Sh.'s T. of Sh. — eine Clownerie? 161
— — — Sh.'s T. of Sh. als Kunstwerk 162
Holland, H. H.: Sh. through Oxford glasses 387
Hollowell, B. M.: The Elisab. Hexametrists 388
Hollybrand, C., and Erondell, P.: The Elizab. Home, ed. by M. St. Cl. Byrne 389
Holthausen, F.: An Enterlude of Welth and Helth 390
— — D. Geschichte vom Buckligen 391
— — (Matter. Rez.) 472
Holzer, G.: D. wahre Sh. erkannt aus «redenden Bildern» 392
Holzknecht, K. J.: Theatrical Billposting 393
Höpner, A.: Artikel in Ben Jonsons Dramen 394
Horn, K.: W. M. Rossetti 395
— — (Bauch. Rez.) 229
Horn, W.: Das Komische im Schauerroman 396
Hotson, J. L.: The Death of Ch. Marlowe 397
Houston, P. H.: Doctor Johnson 398
Hubbard, F. G.: (Ed.) s. R. and J.
— — — The First Quarto Edition of Haml. 43
— — — The Readings of the First Quarto of Haml. 44
Hubbard, F. G.: On the Side of the Globe Playhouse of Sh. 399
Hübener, G.: (Schirmer. Rez.) 548
— — (Wilson, J. D. Rez.) 63
Hughes, M. Y.: Wales and the Welsh in Engl. Lit. 400
— — — Spenser and the Greek Pastoral Triad 401
— — — Old Religious Cults in Spenser 402
— — — Lydian Airs 403
— — — Spenser's Debt to the Greek Romances 404
Huizinga, J.: Engelschen en Nederlanders 405
Hunekuhl, C.: s. Keller-Hunekuhl
Hunter, M.: (The Players' Sh. Rez.) 8
Huscher, H.: (Jahresberichte d. LZtbl. Rez.) 409
— — (Lamb. Rez.) 431
Imelmann, R.: (Hrsg.) s. A. and C.
— — (Hrsg.) s. Cor.
Indische Erzähler, hrsg. v. Hertel 406
Jacobs, M.: Theaterschau: Sh. in Berlin 407
Jahrbuch d. Deutschen Sh.-Ges., hrsg. v. W. Keller 408
Jahresberichte d. LZtbl. 409
Janentzky, Chr.: Sh.s Weltbild, d. Tragische u. Haml. 45
Jantzen, H.: (A. and C., hrsg. v. Imelmann. Rez.) 4
— — (C. of E., hrsg. v. M. J. Wolff. Rez.) 4
— — (Cor., hrsg. v. Imelmann. Rez.) 4
— — (Hen. IV., hrsg. v. Jung. Rez.) 4
— — (Hen. V., hrsg. v. Jung. Rez.) 4
— — (John, hrsg. v. Conrad. Rez.) 4
— — (J. C., hrsg. v. Fränkel. Rez.) 4
— — (R. and J., hrsg. v. Gothein. Rez.) 4
— — (Tr. and C., hrsg. v. M. J. Wolff. Rez.) 4
— — (Works. Tempelklassiker. Rez.) 11
— — (Haml., Feuerverlag Rez.) 32
— — (Guy of Warwick. Rez.) 367
— — (Jahresberichte d. LZtbl. Rez. 409
— — (Jiriczek. Rez.) 410
— — (Ludwig. Rez.) 455
— — (Westerfrölke. Rez.) 626
— — (Wildhagen. Rez.) 629
Jensen, J. V.: Haml. 46
Jiriczek, O. L.: Zu Haml. II, 2, 156. 47
— — — Tudor Translations from the Classics 410
Joachimsen, P.: Macb. im deutschen Unterricht 101

John: (Hrsg. v. Conrad) 4 (Insel-Sh.)
— s. Bab, J.
Jonas, M.: R. and J. 157
Jones, E.: A Psycho-Analytic Study of Haml. 48
Jones, H. S. V.: Spenser's Defense of Lord Grey 411
Judson, A. C.: (Barnavelt. Rez.) 227
J. C.: (Hrsg. v. Fränkel) 4 (Insel-Sh.)
— — s. Lorenzo, G. de
— — s. Palagi, B.
— — s. Wells, W.
Jung, F.: (Hrsg.) s. Hen. IV.
— — (Hrsg.) s. Hen. V.
K.: (Franz. Rez.) 342
K., T. A.: (The Year's Work, vol. III. Rez.) 642
Karpf, F.: (Aronstein. Rez.) 218
— — (Calina. Rez.) 271
— — (Morsbach. Rez.) 482
Kaufmann, P.: Outline Guide to Sh. 412
Keller, W.: (Hrsg.) s. Jb.
— — (Hrsg.) s. Sh.-Jb.
— — Haml. in moderner Kleidung 49
— — Sh., Ben Jonson u. d. Folio v. 1623. 413
— — Bücherschau 414
— — Bücherschau 415
— — Theaterschau 416
— — (Works, hrsg. v. Bab-Levy. Rez.) 1
— — (Works, ed. by Quiller-Couch and Wilson. Rez.) 9
— — (A. and C., hrsg. v. Imelmann. Rez.) 4
— — (C. of E., hrsg. v. M. J. Wolff. Rez.) 4
— — (Hen. V., hrsg. v. Jung. Rez.) 4
— (Hen. V., ed. by Stoll-Ruud. Rez.) 70
— — (M. of V., hrsg. v. Gargáno; ital. Rez.) 112
— — (R. and J., hrsg. v. Gothein. Rez.) 4
— — (R. and J., ed. by Hubbard. Rez.) 152
— — (Sonn., hrsg. v. Saenger. Rez.) 184
— — (V. and A., hrsg. v. Werner. Rez.) 197
— — (Anglica. Rez.) 208
— — (Ben Jonson, ed. by Herford and Simpson. Rez.) 238
— — (Brusendorff. Rez.) 263
— — (Carpenter. Rez.) 276
— — (Chambers. Rez.) 281
— — (Congreve, ed. by Dobrée. Rez.) 293
— — (van Dam. Rez.) 34
Keller, W.: (Gargáno. Rez.) 346
— — (Granville-Barker. Rez.) 352
— — (Harries. Rez.) 372
— — (Harrington. Rez.) 373
— — (Herrmann. Rez.) 385
— — (Holthausen. Rez.) 390
— — (Indische Erzähler. Rez.) 406
— — (Jiriczek. Rez.) 410
— — (Kellner. Rez.) 417
— — (Kühl. Rez.) 148
— — (Lee. Rez.) 440
— — (Levy. Rez.) 448
— — (Malone. Rez.) 53
— — (Matter. Rez.) 472
— — (Meißner. Rez.) 476
— — (Murry. Rez.) 489
— — (Nolte. Rez.) 143
— — (Østerberg. Rez.) 56
— — (Pollard. Rez.) 518
— — (Probleme. Rez.) 521
— — (Sh.s Hand. Rez.) 567
— — (Sidney-Chambers. Rez.) 441
— — (Smith. Rez.) 573
— — (Tolman. Rez.) 123
— — (Türck. Rez.) 613
— — G. B. Churchill †. VIII
Keller, W., u. Hunekuhl, C.: (Albright. Rez.) 203
— — — — (Baskervill. Rez.) 113
— — — — (Evans. Rez.) 332
— — — — (Fairchild. Rez.) 119
— — — — (Fox. Rez.) 36
— — — — (Graves. Rez.) 355
— — — — (Gray. Rez.) 196
— — — — (Holzknecht. Rez.) 393
— — — — (Hubbard. Rez.) 44
— — — — (Reid. Rez.) 93
— — — — (Reid. Rez.) 527
Kellner, L.: Cymb. 26
— — Restoring Sh. 417
Kelso, R.: Saviolo and his practice 418
— — Definitions of the Gentleman 419
Kenyon, J. S.: Two Notes on Sh. 19, 181
Kerl, E.: Hendiadyoin bei Sh. 420
Kern, K.: Roetschers Stellung zu Sh. 421
Keynes, G.: Shakespearean End-Papers 422
Kilian, E.: (Works, hrsg. v. Rothe. Rez.) 10
— — Münchener Sh.-Aufführungen 423
— — Sh. u. d. Mode des Tags 424
— — Münchener Sh.-Aufführungen 425
— — Aus der Theaterwelt IX
— — M. Lützenkirchen †. X

Kittredge, G. L.: Sh. and Seneca 426
Klemperer, V.: Croces Renaissance-Porträts 427
Knox, S. R.: (Ed.) s. Ben Jonson
Kovistra, J.: The Character of Desdemona 141
— — Sh. in Engl. Lit. of 1922. 428
Kranendonck, A. G. van: (Works, ed. by Quiller-Couch and Wilson. Rez.) 9
Kraner, W.: D. erste Quarto von Sh.s Hen. V. 72
Krappe, A. H.: A Byzantine Source of Sh.'s Oth. 142
Krause, Ch.: (Hrsg.) s. Indische Erzähler IV.
Kruse, G. R.: (Hrsg.) s. T. of Sh.
Küchler, W.: (A. and C., hrsg. v. Imelmann. Rez.) 4
— — (C. of E., hrsg. v. M. J. Wolff. Rez.) 4
— — (R. and J., hrsg. v. Gothein. Rez.) 4
— — (Creizenach. Rez.) 301
Kühl, Paul: Sh.s Rich. II. u. Marlowe's Edward II. 148
Kuhl, E. P.: A Song and a Pun in Sh. 429
— — — Sh.'s «Lead Apes in Hell» 430
— — — The Authorship of The T. of Sh. 163
— — — (Alden. Rez.) 205
Lamb's Criticism, ed. by Tillyard 431
Lambin, G.: Note sur Sh., Rich. II. 149
— — Succession, pamphlets et théâtre 432
Lamborn, E. A. G., and Harrison, G. B.: Sh. 433
Lange, A.: Einführung der Personen in Sh.'s Römerdramen 434
Langenfeldt, G., and Logeman, H.: Danskers in Paris 50
Langenhove, G. Ch. van: (Bartlett. Rez.) 228
Law: Tripartite Gaul in the Story of King Leir 82
Law, E.: Sh.'s Temp. 169
Law, R. A.: The Shoemaker's Holiday and R. and J. 158
— — — (R. and J., ed. by Hubbard. Rez.) 152
— — — (Hubbard. Rez.) 43
Lawrence, H. C.: Macb. IV, 3, 34. 102
Lawrence, W. W.: The Meaning of «A. W.» 14
— — — The Ghost in Haml. 51
Lawrence, B. E.: Authorship of the Shakespearean Plays 435
Lawrence, W. J.: Welsh Portraiture 436
Lawrence, W. J.: Welsh Song 437
— — — A New Shakespearean Text 438
Lear: s. Baldwin, T. W.
— s. Craig, H.
— s. Law
— s. Liebermann, F.
— s. Pancoast, H. S.
— s. Sievers, E.
— s. Tomlinson, M.
Lee, Sir S.: (Ed.) s. The Year's Work
— — — The Prefatory Pages of the First Folio 439
— — — A Life of W. Sh. 440
— — — and Chambers, Sir E.: A Sh. Reference Library 441
— — — A Survey of the First Folio 442
— — — s. Studies in the First Folio
Leeds, E. T.: s. Acheson, A. 186
Lefranc, A.: La Réalité dans «Le Songe d'une nuit d'été» 127
Legouis, E.: E. Spenser 443
— — Révolte de l'Inde contre Sh. 444
— — (Witherspoon. Rez.) 636
Lehtonen, J. V.: Un passage de Sh. 445
Leonard, W. E.: Sonette auf das Ich Sh.s 446
— — — (Alden. Rez.) 205
Lepel, F. v.: Sh.s Dramen auf der Opernbühne 447
Levy, Elisabeth: s. Works
Levy, H.: Engl. Wirtschaft 448
Liebermann, F.: Dovers Klippe in Sh.s Lear 83
— — Die Dreizahl der Hexen in Sh.s Macb. 103
— — (v. Amira. Rez.) 207
— — (Chambers. Rez.) 280
— — (Hadow. Rez.) 368
— — (Harrington. Rez.) 373
— — (Matter. Rez.) 472
— — (Mawer. Rez.) 474
— — (Minutes. Rez.) 480
— — (Morsbach. Rez.) 483
— — (Pollard. Rez.) 517
— — (Salomon. Rez.) 542
— — (Wildhagen. Rez.) 629
Lilienfein, H.: Sh.s dichterische Phantasie 449
Liljegren, S. B.: Notes on the Name of Harrington's Oceana 450
— — — (Hrsg.) s. Harrington
— — — (Briggs. Rez.) 256
— — — (Camp. Rez.) 272
— — — (Gray. Rez.) 196

Liljegren, S. B.: (Greg. Rez.) 361
— — — (Hughes. Rez.) 401
— — — (Hughes. Rez.) 402
— — — (Jiriczek. Rez.) 410
— — — (Lee. Rez.) 442
— — — (Legouis. Rez.) 443
— — — (Nicoll. Rez.) 498
— — — (Rhodes. Rez.) 532
— — — (Spielmann. Rez.) 582
— — — (Studies in Philology. Rez.) 590
— — — (Sykes. Rez.) 597
— — — (Wilson. Rez.) 634
Lindau, H.: H. Daffis †. XI
Lindelöf, U.: (Franz. Rez.) 342
— — (Jiriczek. Rez.) 410
— — (Malone. Rez.) 53
Lindsey, E. S.: The Music of the Songs in Fletcher's Plays 451
Linthicum, M. L. C.: Sh.'s Meacock 164
Lloyd, B.: «Scamels» in The Temp. 170
— — Elizabethan Orthography 452
Loane, G. G.: Sh.'s Sonnets 191
Logeman, H.: s. Langenfeldt, G.
Lorenzo, G. de: Roma nelle tragedie di Sh. 23, 77
— — — Sh. e il dolore del mondo 453
Lovejoy, A. O.: (Harrington. Rez.) 373
L. L. L. : (Ed.) 7 (The New Sh.)
— — — (Ed.) 8 (The Players' Sh.)
— — — s. Battray, R. F.
— — — s. Bayley, A. R.
— — — s. Campbell, L.
— — — s. Fort, J. A.
— — — s. Gray, A. K.
— — — s. Hjort, G.
— — — s. Reid, J. S.
Luce, M.: Love in Sh. 454
Ludwig, A.: Zur Aufnahme Sh.s im deutschen Drama 455
— — (Mausolf. Rez.) 473
— — (Straub. Rez.) 588
Lupset, Th.: «Treatyse, teachynge the waye of dyenge well» 456
Luserke, M.: Sh. u. unsere Zeit 457
Macb. (Ed.) 8 (The Players' Sh.)
— s. Bab, J.
— s. Coad, O. S.
— s. Crawford, A. W.
— s. Dutt, S.
— s. Fairchild, A. H. R.
— s. Glasenapp, G. v.
— s. Joachimsen, P.
— s. Lawrence, H. C.
— s. Liebermann, F.
— s. Muillet, E. P.
— s. Messinese, G.
Macb. s. Moosmann, E.
— s. Spenser, H.
— s. Stettner, E.
Mc Clorey, J. A.: An Estimate of Sh. 458
Mac Donald, G.: (Ed.) s. Haml.
Mackenzie, A. M.: Women in Sh.'s Plays 459
Mackenzie, W. Roy: Haml. as a Man of Action 52
Mc Kerrow, R. B.: Elizabethan Printers 460
— — — — (Ben Jonson, ed. by Herford-Simpson. Rez.) 238
— — — — (Bullen. Rez.) 264
— — — (The New Sh. Rez.) 7
— — — — (Studies in the First Folio. Rez.) 591
— — — — (Sykes. Rez.) 597
— — — — (Whipple. Rez.) 627
Madam, F.: A Sh. Emendation 461
Mai-Rodegg, G.: (Hrsg.) s. Haml.
Maillet, E. P.: «We fail?» 104
Malone, K.: The Literary History of Haml. 53
— — Etymology of Haml. 54
— — (Adams. Rez.) 201
— — (van Dam. Rez.) 34
Manly, J. M.: F. I. Carpenter †. XII
— — — (Carpenter. Rez.) 276
Mann, M. F.: Theaterschau 462
— — — (Rollins. Rez.) 541
— — — (The Year's Work, Vol. III. Rez.) 642
Marcus, H.: D. engl. «Freiheit» 463
Marie, A.: A la Recherche de Sh. 464
Marlowe, Ch.: Edward II., ed. by Greg 465
Marlowe, Ch., and Chapmann, G.: Hero and Leander 466
Marston, J.: Antonio and Melida 467
Martersteig, M.: Das deutsche Theater im 19. Jh. 468
— — E. Kilian †. XIII
Martin, R. G.: Sources of Heywood's «If you know not me, you know nobody» 469
Masefield, J.: Sh. and Spiritual Life 470
Maselli, A.: Gli umili nella tragedia shakespeareana 471
Masing, L.: (Calina. Rez.) 271
Matter, H.: Engl. Gründungssagen 472
Mausolf, W.: E. T. A. Hoffmanns Stellung zum Drama 473
Mawer, A., and Stenton, F. M.: English Place-Names 474
Maxwell, B.: Seventeenth Century Allusions to Sh. 475

Maxwell, B.: (Sykes. Rez.) 597
M. for M.: (Ed. by Quiller-Couch and Wilson) 9
— — — s. Cuningham, H.
— — — s. Hellmann, H.
— — — s. Simpson, L.
Meissner, P.: D. Bauer in d. engl. Lit. 476
Mellin, J.: (Meyer. Rez.) 478
M. of V.: (Ed.) 8 (The Players' Sh.)
— — — (Ed. by Phelps) 12 (The Yale Sh.)
— — — (Hrsg. v. Gargáno) 112 (ital.)
— — — s. Baskervill, Ch. R.
— — — s. Blau, A.
— — — s. Fairchild, A. H. R.
— — — s. Griston, H. J.
— — — s. Schutt, J. H.
M. W. of W.: (Ed. by Quiller-Couch and Wilson) 9
— — — — s. Dean, H. P.
— — — — s. Förster, M.
— — — — s. Robertson, J. M.
— — — — s. Schücking, L. L.
— — — — s. Tolman, A. H.
Messinese, G.: Il Macb. di Sh. 105
Mertz, W.: Die Sh.-Ausgabe v. Theobald 477
Meyer, F.: Szenen aus d. Dramen Sh.s 478
Michael, F.: (Grevenstett. Rez.) 364
— — (Hoffmann-Harnisch. Rez.) 161
— — (Lepel. Rez.) 447
M. N. D.: (Ed. by Quiller-Couch and Wilson) 9
— — — s. Cuningham, H.
— — — s. Eichler, A.
— — — s. Lefranc, A.
— — — s. Nag, U. C.
— — — s. Noble, R.
Minney: Sh. in India 479
Minutes and Accounts of the Corporation of Stratford-upon-Avon 480
Molin, N.: Till våra äldsta Sh. översettningars historia 481
Montesinos, J. F.: (Creizenach. Rez.) 301
Montgomery, M.: Lydgate's «Fall of Princes» and «Haml.» 55
Moosmann, E.: Sh.'s Hen. IV 68
— — Sh.'s Macb. 106
Morgan, A. E.: Problems of Sh.'s Hen. IV 69
— — — (Chambers. Rez.) 280
— — — (Robertson. Rez.) 535
Morsbach, L.: Meine Lehrtätigkeit a. d. Univ. Göttingen 482
— — Mittelengl. Originalurkund. 483
Muccioli, A.: Sh. nella vita e nelle opere 483
M. Ado: (Hrsg. v. Gothein) 4 (Insel-Sh.)
— — (Ed. by Tenery) 5 (Methuen's Sh.)
— — (Ed. by Quiller-Couch and Wilson) 9
— — s. Baldwin, T. W.
— — s. Case, R. H.
— — s. Haworth, P.
— — s. Sampson, G.
— — s. Tilley, M. P.
Mühlbach, E.: (Hrsg.) s. Jahresberichte d. LZtbl.
— — Sh. auf deutschen u. schweiz. Bühnen 485
— — Deutsche Sh.-Aufführungen 486
— — Statistischer Überblick über Sh.-Aufführungen 487
— — Statistischer Überblick über Sh.-Aufführungen 488
— — (Förster. Rez.) 338
— — (Sturm. Rez.) 593
Murry, J. M.: Keats and Sh. 489
Muskat, C. G.: Lösung der Sh.-Frage 490
Mustard, W. P.: Sh.'s «Broom-groves» 171
— — — Ben Jonson's Catiline 491
Nag, U. C.: A. M. N. D. 128
Neilson, W. A.: Elizabethan Dramatists 492
Nethercot, A. H.: The Lit. Legend of Francis Charles 493
— — — Reputation of the «Metaphysical Poets» 494
Neumann, J. H.: Shakespearean Criticism in the Tatlor and the Spectator 495
Nicoll, A.: Dryden as an Adaptor of Sh. 496
— — Italian opera in England 497
— — The Rights of Beeston and D'Avenant 498
— — The Editors of Sh. 499
— — British Drama 500
— — (Chambers. Rez.) 279
— — s. Studies in the First Folio
Nicolson, M. E.: Spenser's Style 501
Nidecker, H.: (Moosmann. Rez.) 68
Niessen, C.: Goethe u. die romantische Sh.-Bühne 502
Noble, R.: The M. N. D. 129
— — Sh.'s Use of Song 503
Nolte, C.: Überlieferung von Sh.'s Oth. 143
Nordström, J.: Det första Sh.-exemplaret utom England 504

Oliphant, E. H. C.: Marlowes Hand in «Arden of Feversham» 505
Ord, H.: Chaucer and the Rival Poet in Sh.'s Sonn. 506
Osborne, W. A.: «Scamels» in The Temp. 172
Østerberg, V.: Prince Hamlet's Age 56
Oth.: s. Bullock, W. L.
— s. Dutt, S.
— s. Fairchild, A. H. R.
— s. Gilbert, A. H.
— s. Gilman, M.
— s. Kovistra, J.
— s. Krappe, A. H.
— s. Nolte, C.
— s. Stoll, E. E.
— s. Winstanley, L.
Ovaa, W. A.: (Crump. Rez.) 306
— — — (Spens. Rez.) 580
Oxford Bibliographical Society 507
Padelford, F. M.: The Allegory of Chastity in «The Faerie Queene» 508
Palagi, B.: J. C. nella poesia italiana e stranniera 78
Pancoast, H. S.: Note on «King Lear» 84
Parker, R. E.: Spenser's Language 509
Parrot, P. M.: The Problem of T. of A. 174
Patterson, R. F.: Ben Jonson, Conversations with W. Drummond of Hawthornden 510
— — — Ben Jonson and Nicholas Hill 511
— — — Ben Jonson 512
Paues, A. C.: Bibliography of Engl. Language 513
— — — Annual Bibliography of Engl. Language 514
Pericl.: s. Gray, H. D.
Petersen, J.: (Creizenach. Rez.) 301
Phelps, W. L.: (Ed.) s. M. of V.
Pienaar, W. J. B.: Spenser and Jan van der Noot 515
Ploch, G.: Dialog bei Sh. 516
Pollard, A. F.: The Elizabethans and the Empire 517
Pollard, A. W.: Sh.'s Fight with the Pirates 518
— — — (Cowling. Rez.) 299
— — — (van Dam. Rez.) 34
— — — (de Groot. Rez.) 40
— — — s. Sh.s Hand
Pompen: (Harrington. Rez.) 373
Pottle, F. A.: Ben Jonson's Staple of News 519
Pourtalès, G. de: De Haml. à Swann 520
Price, H. T.: (Ed.) s. Smith, H.
— — — The Text of Hen. V. 73
— — — (Pollard. Rez.) 518
Prinsen, J.: (Chambrun. Rez.) 283
Probleme d. engl. Sprache u. Kultur 521
Prölss, R.: Sh.s Haml. 57
Proescholdt, L.: Der Verfasser des T. A. 178
Quiller-Couch, A., and Wilson, J. D.: (Ed.) s. C. of E.
— — — — — — — — (Ed.) s. M. for M.
— — — — — — — — (Ed.) s. M. W. of W.
— — — — — — — — (Ed.) s. M. N. D.
— — — — — — — — (Ed.) s. M. Ado
— — — — — — — — (Ed.) s. T. G. of V.
Rasmussen, E.: Lösung des Haml.-Rätsels 58
Raysor, Th. M.: Coleridge's Manuscript Lectures 522
Rea, J. D.: (Ed.) s. Ben Jonson
— — — «This figure that thou here seest put» 523
— — — Jaques on the Microcosm 524
Rèbora, P.: L'Italia nel dramma inglese 525
Redin, M.: Sh.'s sonetter 192
Reed, E. B.: (Ed.) s. Sonn.
Reed, A. W.: Elizabethan Drama 526
— — — (Haines. Rez.) 369
Reid, J. S.: Sh.'s «Living Art» 93
— — — Imitation by Ben Jonson of a passage in Cicero 527
Renwick, W. L.: Spenser. Selections 528
— — E. Spenser. An Essay 529
Reyher, P.: Sh. and the Death of Marlowe 20
— — La Date de Cymb. 27
— — Greene et Sh. 530
Rhodes, A. C.: Sh.'s First Folio 531
— — — The First Folio 532
— — — s. Studies in the First Folio
Rich. II.: (Ed. by Cowling) 5
— — (Hrsg. v. Rothe) 10
— — s. Derocquigny, J.
— — s. Kühl, P.
— — s. Lambin, G.
Rich. III.: (Hrsg. v. Schücking) 11 (Tempelklassiker)
— — s. Wood, A. J. P.

Richter, H.: A. and C. im Burgtheater 16
— — Theaterschau 533
Robertson, J. H.: Engl. Blank Verse 539
Robertson, J. M.: Haml. once more 59
— — — The Problem of The M. W. of W. 121
— — — Croce as Shakespearean Critic 534
— — — Introduction to the Study of the Sh. Canon 535
— — — The Sh. Canon 536
— — — The Sh. Canon. Part II. 537
— — — A Marlowe Mystification 538
Rollins, H. E.: William Elderton 540
— — — Index of the Ballad-Entries 541
R. and J.: (Hrsg. v. Chiararini, ital.) 151
— — — (Hrsg. v. Gothein) 4 (Insel-Sh.)
— — — (Ed. by Hubbard) 152
— — — (Hrsg. v. Schücking) 11 (Tempelklassiker)
— — — s. Clark, A. M.
— — — s. Derocquigny, J.
— — — s. Gaw, A.
— — — s. Hjort, G.
— — — s. Jonas, M.
— — — s. Law, R. A.
— — — s. Tilley, M. P.
Rose, W.: (Wildhagen. Rez.) 629
Rothe, H.: (Hrsg.) s. Works
— — (Hrsg.) s. Rich. II.
— — (Hrsg.) s. T. N.
Ruud, M. B.: s. Stoll, E. E.
Salomon, F.: Engl. Geschichte 542
Sampson, G.: M. Ado 130
Saenger, E.: (Hrsg.) s. Sonn.
Savage, F. G.: The Flora and Folk Lore of Sh. 543
Savage, R.: s. Minutes
Schaefer, E.: Datierung von A. W. 15
— — Sh. u. das Domestic-Drama 544
Schaubert, E. v.: Blank Letter Broadside Ballad 545
Schelling, F. E.: Foreign Influences in Elizab. Plays 546
— — — Elizab. Play-wrights 547
Schirmer, W. F.: Das Sonett in der engl. Lit. 193
— — — Antike, Renaissance u. Puritanismus 548
Schlaf, J.: Wandlung des T. A. 179
Schleich, G.: (Hrsg.) s. Guy of Warwick
Schlosser, J. v.: (Übers.) s. Croce
Schmidt, H.: Formenbau bei Beaumont u. Fletcher 549
Schnapp, F.: Liszts Stellung zu Sh. 550
Schöffler, H.: (Schirmer. Rez.) 548
Schoell, F. L.: Les Mythologistes Italiens 551
Schröder, K.: (Aronstein. Rez.) 218
— — s. Lupset
Schröer, A.: Grundzüge der engl. Literaturgeschichte 552
— — Aus der Frühzeit d. engl. Philologie 553
Schücking, L. L.: (Hrsg.) s. Rich. III.
— — — (Hrsg.) s. R. and J.
— — — The Fairy Scene in the M. W. of W. 122
— — — Anfänge d. Familienlebens 554
Schuh, F.: (Haml., hrsg. v. Mai-Rodegg. Rez.) 31
Schutt, J. H.: Prof. Moulton and Sh.'s M. of V. 117
— — — Beaumont and Fletcher's Philaster 556
Schütt, M.: Hat Calderón Sh. gekannt? 555
Scott, A. F.: Th. Cartwright 557
Scott, J. G.: Parallels to Three Elizab. Sonn. 558
— — — Heroines of Elizab. Sonn.-Sequences 559
Searles, C.: Allusions to the Theater of 1616. 560
Seaton, E.: Marlowe's Map 561
Seibel, G.: The Religion of Sh. 562
Selin, W. E.: (Ed.) s. Ben Jonson
Selincourt, E. de: Engl. Poets and the National Ideal 563
Shackford, M. H.: Sh. and Greene's Orlando Furioso 21
Shakespeare: A Handbook of Information 564
Shakespeare's vierde eeuwfeest 565
Sh.-Breviarium, hrsg. v. Elöszavával 566
Sh.'s Hand in the Play of Sir Th. More 567
Shakespeare-Jahrbuch 568
Shipley, J. T.: Spenserian Prosody 569
Sievers, E.: Sh.s Anteil am K. Lear 85
Simpson, E. M.: Prose Works of John Donne 570
Simpson, L.: The Sex Bias of M. for M. 111
Simpson, P.: Marlowe's Doctor Faustus 571
— — Biographical Study of Sh. 572
— — s. Herford, C. H.

Smith, G. C. M.: (Bradley and Adams. Rez.) 250
— — — — (Bullen. Rez.) 264
— — — — (Franz. Rez.) 342
— — — — (Simpson. Rez.) 570
Smith, H.: A Fruitful Sermon 573
Smith: R. M. Froissart and the Engl. Chronicle Play 574
Snyder, A. D.: Coleridge's Sh. Criticism 575
Snyder, F. B.: Wordsworth's Favorite Words 576
Sonn.: (Ed. by Reed) 12 (The Yale Sh.)
— (Hrsg. v. Saenger) 184
— (Ed. by Tucker) 185
— s. Acheson, A.
— s. Davies, C. L.
— s. Forrest, H. T. S.
— s. Fort, J. A.
— s. Garnier, Ch.-M.
— s. Loane, G. G.
— s. Redin, M.
— s. Schirmer, W. F.
— s. Strong, J. R.
Southam, H.: Shakespeareana 577
Southey, R.: The Uneducated Poets 578
Spekmann, H. A. W.: The Inscription on the Monument of Sh. 579
Spencer, H.: D'Avenant's «Macb.» and Sh.'s 107
Spens, J.: Elizabethan Drama 580
Spenser, H.: Haml. under the Restoration 60
Spielmann, M. H.: The Title-Page of the First Folio 581
— — — Sh.'s Portraiture 582
— — — The Royal Society's Sh. Second Folio 583
— — — s. Studies in the First Folio
Stahr, G.: Methodik der Sh.-Interpretation 584
Starnes, D. T.: Purpose in the Writing of History 585
Stenton, F. M.: s. Mawer, A.
Sterkley, W. F. P.: Sh. in uncomely parts and comedy 586
Stettner, E.: Inszenierung des Macb. 108
Still, C.: Sh.'s Mystery Play 173
Stokes, F. G.: Dictionary of the Characters and Proper-Names in the Works of Sh. 587
Stoll, E. E., and Ruud, M. B.: (Ed.) s. Hen. V.
— — — Recent Criticism of Haml. 61
— — — Oth. 144
Straub, L.: Sprüche aus Sh.s Dramen 588
Strong, J. R.: Note upon the «Dark Lady» 194
Struble, M. C.: The Indebtedness of Ford's «Perkin Warbeck» to Gainsford 589
Studies in Philology, ed. by E. Greenlaw 590
Studies in the First Folio 591
Studies in Sh., Milton and Donne 592
Sturm, H.: Sh.-Miniaturen 593
Suchier, W.: Der Schwank von der viermal getöteten Leiche 594
Sugden, E. H.: A Topographical Dictionary to the Works of Sh. 595
Swaen, A.: Ben Jonson's Tale of a Tub 596
Sykes, H. D.: The Authorship of Hen. V 74
— — — Sidelights on Elizab. Drama 597
— — — (Robertson. Rez.) 535
— — — (Robertson. Rez.) 537
T., W. J.: (Houston. Rez.) 398
T. of Sh. (Hrsg. v. Kruse) 160
— — — s. Hoffmann-Harnisch, W.
— — — s. Kühl, E. P.
— — — s. Linthicum, M. L. C.
Tannenbaum, S. A.: Sh.'s Autographs 598
— — — Sh.'s Signatures 599
Taylor, A. E.: Spenser's knowledge of Plato 600
Taylor, G. C.: Sh.'s Debt to Montaigne 601
Taylor, P.: Birnam Wood 602
Temp.: (Ed. by Cowling) 5
— s. Chambrun, Ctesse de
— s. Dawson, W. F.
— s. Eichler, A.
— s. Graves, Th. S.
— s. Law
— s. Mustard, W. P.
— s. Osborne, W. A.
— s. Still, C.
Tenery, G. R.: (Ed.) s. M. Ado
Thaler, A.: Churchyard and Marlowe 603
— — The Shakespearean Element in Milton 604
Thomas, H.: Sh. and Spain 605
Thomas, P. G.: The Renaissance. Sh. 606
Thompson: Sh.'s Handwriting 607
Thompson, E. M.: s. Sh.'s Hand
Thompson, E. N. S.: (Barnavelt. Rez.) 227
— — — — (Harrington. Rez.) 373
— — — — (Whipple. Rez.) 627

Thompson, W.: Sh.'s Handwriting 608
Tietjens, E.: Engl. Zahlwörter 609
Tilley, M. P.: Good drink makes good blood 134
— — — M. Ado 135
— — — A Parody of «Euphues» in R. and J. 159
— — — Pun and Proverb 610
— — — Two Shakespearean Notes 611
Tillyard, E. M. W.: (Ed.) s. Lamb
T. of A.: s. Parrot, P. M.
— — — s. W., W.
— — — s. Wright, E. H.
T. A.: s. Gray, H. D.
— — s. Proescholdt, L.
— — s. Schlaf, J.
Tolman, A. H.: Structure of Sh.'s Tragedies 24
— — — Falstaff and other Shakespearean Topics 123
Tomlinson, M.: A Note on Lear 86
Tregaski, J., and Haines, C. R.: Sh. Allusions 612
Tr. and C.: (Hrsg. v. M. J. Wolff) 4 (Insel-Sh.)
— — — s. Haworth, P.
Tucker, T. G.: (Ed.) s. Sonn.
Tupper, C. F.: (Houston. Rez.) 398
Tupper, J. W.: (Taylor. Rez.) 601
Türck, H.: Der Totenschädel in Hamlets Hand 62
— — The Man of Genius 613
Turnbull, M. P.: Haml., Macb., the Fool in Lear, Jago 614
T. N.: (Hrsg. v. Rothe) 10
— — s. Kenyon, J. S.
T. G. of V.: (Ed. by Quiller-Couch and Wilson) 9
— — — — (Hrsg. v. M. J. Wolff) 4 (Insel-Sh.)
— — — — (Ed. by K. Young) 12 (The Yale Sh.)
— — — — s. Campbell
— — — — s. Harrison. T. P.
T. N. K.: s. Ege, K.
— — — s. Gray, H. D.
Urdang, G.: Der Apotheker im Spiegel der Lit. 615
V. and A.: (Hrsg. v. Werner) 197
— — — s. Werner, B. E.
Verdyš, Vl.: The Comic and the Pathetic in Sh.'s Comedies 616
Vernon, F.: Mod. Stage Production 617
W., W.: «To save one's longing» 175
Waibel, K.: Fletcher's «Purple Island» 618
Wales, J. G.: Character and Action in Sh. 619
Wallace, R. S., and Hansen, A.: Holinshed's Chronicle 620
Ward, Sir A. W., In Memoriam XIV
— — — † XV
Weiss, A.: Die Mundart im engl. Drama 621
Weissbach, W.: Eine Sh.-Reform 622
Wells, H. W.: Poetic Imagery 623
Wells, Wh.: Spenser's Dragon 624
Wells, W.: The Authorship of J. C. 79
Welply, W. H.: E. Spenser 625
Werner, B. E.: (Hrsg.) s. V. and A.
— — — V. and A. 198
Westerfrölke, H.: Engl. Kaffeehäuser 626
Whipple, T. K.: Martial and the Engl. Epigram 627
Wilder, M. L.: Sh.'s «Small Latin» 628
Wildhagen, K.: Der engl. Volkscharakter 629
Williams, D.: Milford in «Cymb.» 28
Willige, W.: Sh. als Dichter der Wiedergeburt 630
Wilson, Ch.: Sh. and Music 631
Wilson, F. P.: The Plague Pamphlets of Th. Dekker 632
Wilson, J. D.: Spellings and Misprints in the Second Quarto of Haml. 63
— — — Shakespearean Elisions in Sir Th. More 633
— — — The Task of Heminge and Condell 634
— — — s. Quiller-Couch
— — — s. Sh.'s Hand
— — — s. Studies in the First Folio
Wilson, V. A.: Society Women of Sh.'s Time 635
Winstanley, L.: Oth. as the Tragedy of Italy 145
Witherspoon, A. M.: Influence of Garnier on Elizab. Drama 636
Wolff, E. : Die sog. Sh.-Bacon-Frage 637
Wolff, M. J.: (Hrsg.) s. C. of E.
— — — (Hrsg.) s. Tr. and C.
— — — (Hrsg.) s. T. G. of V.
— — — Sh.'s Form 638
— — — (Kellner. Rez.) 417
— — — (Winstanley. Rez.) 145
Wolffhardt, E.: (Hrsg.) s. Lupset
Wood, A. I. P.: Stage Hist. of Rich. III. 150
Works: (Hrsg. v. Bab u. Levy) 1
— (Hrsg. v. Bieber) 2
— (Hrsg. v. Gundolf) 3
— (Sh.'s Werke in Einzelausgaben. Inselverlag) 4
— (Methuen's Sh.) 5

Works: (The New Hudson Sh.) **6**
— (The Player's Sh.) **8**
— (Ed. by Quiller-Couch and Wilson) **9**
— (Hrsg. v. Rothe) **10**
— (Hrsg. Tempelklassiker) **11**
— (The Yale Sh.) **12**
Wright, E. H.: The Authorship of T. of A. **176**
Yates, F. A.: Engl. Actors in Paris **639**
The Year's Work in English Studies, vol. I. **640**
— — — — — — vol. II. **641**
— — — — — — vol. III. **642**
— — — — — — vol. IV. **643**
Young, K.: (Ed.) s. T. G. of V.
— — Samuel Johnson on Sh. **644**
Zandvoort, R. W.: (Paues. Rez.) **514**

Register.

Zusammengestellt von C. K.

(Abkürzungen: Ausg. = Ausgabe, Bez. = Beziehung, elis. = elisabethanisch, im weiteren Sinne Lit. = Literatur, Par. = Parallele, Rez. = Rezension, Sh. = Shakespeare, übers. = übersetzt. Shakespeares Werke in englischer Abkürzung.

Adlington, W., Übers. v. Apuleius 161, 172
Adonisklagen, antike, und Sh. 160
Aesop und Sh. 158
Alleyn, Edw., elis. Schauspieler 174
Anakreon und Marlowe 161
Anders, Heinr., Rez. v. Apuleius übers. v. Adlington 172
— — Zu Sh.'s Belesenheit 158
Apuleius, Goldener Esel, Bez. zu Sh. 161, 172
Aronstein, Ph., Soziologie des elis. Dramas 174
Baldwin, T. W., Chronologie v. Kyds Dramen 177
Beckmann, Bernh., Zeitschriftenschau 174
Berdan, J. M., über Marlowes Edward II. 178
Boas, F. S., Anglistische Jahresberichte 171
— — Ausg. v. Fulgens and Lucres 168
Boccaccio u. Hamlets Monolog 142
Bozzi, P., Euteria, Ähnlichkeit mit Hamlet 132, 152, 154
Bradby, G. F., über Sh.s Dramen 166
Bradner, L., über elis. Bühne 177
Brandl, A. zu Sh.s Biographie 179
Braunschweig, Herzog Heinr. Julius, und d. elis. Drama 187
Brooke, T., Sh. und der Stratforder Zehnte 179
Browne, Robert, englischer Komödiant 176
Bühne, elisab. 176
Bürgerliches Drama und Sh. 180
Calderon u. Hamlets Monolog 143
Casa, Giov. della, Galateo, Parallelen zu Hamlets Regieregeln 145
Castiglione, B., Cortigiano und Hamlet 148, 150
Chambers, Sir E., zur elis. Bühne 177
— — frühe Aufführung von Rich. II. 183
Chambers, Sir E., über Tempest 184
Cinthio, Giraldi, als Dramatiker 132
— — Parallelen zu Hamlet 132, 145, 148
Cophetua, König und Bettlerin, Ballade 159
Craig, Hardin, über Lear 183
— — Jahresbericht über engl. Renaissance-Literatur 171
Cuchetti, La Pazzia, Parallele zu Ophelia 139
Deetjen, W., Jahresbericht der D. Sh.-Gesellschaft 1
— — Zuwachs der Bibliothek der D. Sh.-Gesellschaft 198
Dekker, T., Pestpamphlete 169
Domenichi, L., ital. Historiker, Geistererscheinungen 134
Doni, La Zucca, Bez. zu Hamlet 151, 153
Drachen bei Spenser und in den Visionen 187
Drayton, M., und Sh. 165
Eckhardt, Ed., Mittelalter und Barock bei Sh. 181
Engelen, Julia, Schauspielerökonomie in Sh.s Dramen 36
Euphuismus bei Sh. 181
Evans, M. B., Herzog H. Julius v. Braunschweig und das elis. Drama 187
Fischer, Rudolf, über Sh.s Sonette 167
— Walther, Tieck als Ben-Jonson-Philologe 98
Fletcher, Phineas, neugefundene Gedichte 170
Gaw, A., über den Schauspieler Sinclo 175
Gelli, G. B., La Circe, Parallelen zu Hamlets Monolog 142, 151
Gilbert, A. H., über Othello 184
Geistererscheinungen im ital. Renaissance-Drama 132
Gollancz, Sir I., Hamlet-Quellen 166

Goodere, Sir Henry, und Sh. 165
Granville-Barker, H., über Sh.s Bühne 176
Gray, Arthur, über Sh.s Jugend 165
— H. D., über Tit. Andr. 182
Greg, W. W., über elis. Schauspielertruppen 174
Guarini, G. B., Pastor fido, Parallelen zu Hamlet 153, 155
Guazzoni, Dion., Andromeda, Parallelen zu Hamlet 138, 140
Gundolf, F., über Antonius und Cleopatra 7
Haines, C. R., über Sh.s unehel. Tochter 179
Hamlet-Sage im Ausland 167
— — im ital. Drama 135
Hartl, Eduard, Shakespeare-Bibliographie 200
Herford, C. H., Anglistische Jahresberichte 171
Hillebrand, H. N., Die 1. Whitefriars-Truppe 175
Hotson, J. L., über Marlowes Tod 168
Jonson, Ben., Studien von L. Tieck 98
Jung, F., Übers. v. Heinr. VI und Rich. III. 165
Keller, Wolfgang, Bücherschau (Sammelreferat) 165
— — Nachruf auf Sidney Lee 163
— — Zeitschriftenschau 174
Komödianten, englische, in Paris 176
Kyd, T., Chronologie seiner Dramen 177
Lawrence, W. G., Datum des Hamlet 183
Lee, Sidney, Anglistische Jahresberichte 171
— — Nachruf von W. Keller 163
Lewinsky, Josef, von Helene Richter 170
Lumley, Lord John, Autor von Puttenhams A. E. Poesie 186
Malone, E., Notiz zum Revels Book 179
Manfredi, M., Semiramis, Tragödie mit Geistererscheinung 133
Marlowe, C., Edward II. 178
— — Hero u. Leander und Anacreon 161
— — sein Tod 180
Massinger, Philipp, Nachlässigkeiten in seinen Manuskripten
Medwall, H., Fulgens and Lucres 168
Meiningen, Herzog Georgs 100. Geburtstag 3
More, Sir T., elis. Drama, Autorfrage 186
Morsbach, L., über Sh.s Gedichte 168
Mühlbach, Egon, Statistik der Sh.-Aufführungen 189
Ofelia als ital. Schäfername 137
Padelford, F. M., über Spensers F. Q. 187
Petrarca und Hamlets Monolog 143
Puttenhams Art of Eng. Poesie 186
Randkorrekturen im elis. Drama 180
Reed, A. W., Ausg. von Fulgens and Lucres 168
— — über Udall und Thomas Wilson 177
Richter, Helene, Biographie von Lewinsky 170
Rollenzusammenlegung im elis. Drama 39
Rollenspaltung im elis. Drama 180
Rucellai, G., Parallele zu Hamlets Monolog 144
Schaefer, Elisabeth, Sh. und das bürgerl. Drama 180
Schauspielerökonomie im vorshakesp. Drama 37
Schauspielertruppen, elis. 174, 175
Seaton, Ethel, Ausg. von Gedichten v. Phin. Fletcher 170
Schücking, L. L., über d. Autorschaft von Sir T. More 186
Senecas Philosophie und Hamlet 149, 153
Shakespeare und Aesop 158
Aufführungen auf deutschen Bühnen 189
— vor Jakob I. 179
Autorschaft von Sir T. More 186
und die Barockkunst 181
Belesenheit 158
Bühne 166
und das bürgerliche Drama 180
als Jüngling 165
als Künstler 168, 181
als Pächter des Stratforder Zehnten. 179
als Regisseur 145, 186
Rollenersparnis in seinen Dramen 36
Sprachschatz 185
uneheliche Tochter 179
Werke (in englischer Abkürzung):
Ado, Einzelstelle 185
Anton., Festvortrag von Gundolff 7
As, Einzelstelle 185
Errors, Rollenverteilung 43
Gent., Rollenverteilung 46
Hamlet, Datum 183
— Einzelquelle 160
— Erscheinung des Geistes 132
— fat and scant of breath 185
— Italienische Parallelen 132
— Lebensregeln des Polonius 149
— Ophelia 137
— Quellen 166
— Rosencrantz 184

Hamlet, und Seneca 149, 153
— Selbstmord-Monolog 140
— Unterweisung der Schauspieler 145
Henry VI, Rollenverteilung 52
— übers. v. Jung 165
John, Rollenverteilung 94
Lear, Ethik 183
— Verh. z. bürgerl. Drama 180
— u. Weisheit Salomonis 160
LLL, Einzelstelle 185
— Rollenverteilung 45
Macb., Einzelstelle 166
Meas., Verh. zu Heywoods Woman K. K. 181
Merch., Rollenverteilung 87
Mids. und Apuleius 161, 172
— und Plato 159
— Rollenverteilung 80
Othello, Erkenntnis der Schuld 184
Rich. II., Aufführung in Sh.s Zeit 183
— Rollenverteilung 85
Rich. III., Aufführung in Sh.s Zeit 176
— Rollenverteilung 68
— übers. v. Jung 165
Romeo, Parodie von Lyly 181
— Rollenverteilung 75
Shrew, Einzelstelle 185
— Rollenverteilung 89
— der Schauspieler Sinclo 175
Sonnets, Gruppierung und Kunstform v. R. Fischer 167
— Mr. W. H. 166
Temp., Einzelstelle 186
Tit. And., Autorfrage 181
Rollenverteilung 50
Troilus, und Aesop 158
— und Spenser 158
Ven., und antike Adonisklagen 160
Wint., übers. v. Werner 165
Wives, Einzelstelle 185
Sinclo, John, Schauspieler in Sh.s Truppe 65, 175
Sisson, C. J., über elis. Dramenmanuskripte 180
Soziologie des elis. Dramas 174
Spensers F. Queen und Aesop 158
— Allegorie 187
— und Diodorus Siculus 187
— und die Visio Tundali 187
Stegreifkomödie, ital., üb. die Hamletsage 135
Stellatus, Palingerius, Beziehungen zu Hamlet 150
Streichung und Doppelschreibung im elis. Drama 180
Tasso, Torq., Aminta, Parallele zu Ophelia 138
— Rime, Par. zu Hamlet 158
— Torrismondo, Par. z. Ophelia 139
Textkritik elis. Dramen 180
Tieck, L., Studien zu Ben Jonson 98
Tilley, M. P., Euphuismus in Romeo 181
— Is Hamlet fat? 185
Totti, R., Amanti furiosi, Parallele zu Ophelia 139
Udall, N., Biographie 177
Vignau, N. v., Nachruf 2
Vinciguerra, ital. Satiriker, Parallele zu Hamlet 151, 153
Vollhardt, W., Italienische Parallelen zum Hamlet 132
Wells, W., über Spenser 187
Whitefriars, Schauspielertruppe 175
Wildhagen, K., Englischer Volkscharakter 171
Wilson, F. P., Ausg. von Dekkers Plague Pamphlets 169
— Thomas, Beziehungen zu N. Udall 177
Yates, F. A., über engl. Komödianten in Paris 176.

SHAKESPEARE-LITERATUR

aus dem

VERLAG VON BERNHARD TAUCHNITZ

IN LEIPZIG

Restoring Shakespeare. A Critical Analysis of the Misreadings in Shakespeare's Works. With Facsimiles and Numerous Plates by LEON KELLNER. XVI, 216 S. gr. Lex.-8°. 1925. Geheftet M. 6.—. In Leinen gebunden M. 8.50

Das in ausgezeichnetem Englisch geschriebene Buch ist zwar vor allem für ernste, gründliche Shakespeare-Forscher bestimmt, deren gibt es aber erfreulicherweise auch eine große Anzahl außerhalb der berufsmäßigen Zunft, und das Werk Professor Kellners ist so wichtig, daß auch weitere Kreise darauf hingewiesen werden sollen ... das zudem außergewöhnlich lebendig und überzeugend geschrieben und gar nicht so trocken und langweilig „gelahrt" ist, wie der erste Anblick etwa fürchten läßt.

Prof. A. Schröer.

Shakespeare-Wörterbuch von LEON KELLNER, ehemals Professor an der Universität Czernowitz. Gr. Lex.-8°, in Halbleinen gebunden M. 8.—

Ein modernes englisch-deutsches Shakespeare-Lexikon, das den Stand der neuesten Forschung berücksichtigt, fehlte seit Jahrzehnten, und das vorliegende Werk aus der Feder eines der ersten Shakespeare-Forscher ist für jeden schlechthin unentbehrlich, der sich als Forscher oder Leser mit dem Dichter beschäftigt.

Die Charakterprobleme bei Shakespeare. Eine Einführung in das Verständnis des Dramatikers. Von LEVIN L. SCHÜCKING, Professor an der Universität Leipzig. XVI, 286 S. gr. 8°. 1919. Gebunden in Halbleinen M. 6.—. 2. Auflage in Vorbereitung; erscheint Januar 1927.

Aus den Urteilen:

"In a history of Shakespeare criticism the work now before us, with the few which have pointed in the same direction, and the many which will certainly pursue the path further, will require a chapter to themselves — a chapter without which our imaginary history would lack one of its most interesting and important features."

The Times, Literary Supplement.

Shakespeare der Mensch. Von HELENE RICHTER. 191 S. gr. 8°. 1923. Geheftet M. 3.50.

Inhalt: Der Schauspieler — Der Theaterdichter — Der Formkünstler — Der Weltmann und Weltweise — Der Tragödiendichter — Der Komödiendichter.

„Eines der erfreulichsten Shakespeare-Bücher der letzten Jahre ist diese zusammenfassende Studie, keine Biographie im üblichen Sinne, sondern eine psychologisch-ästhetische Untersuchung über Shakespeare als Künstler und Denker, über sein Fühlen und Wollen, also weit umfassender als der Titel besagt — wenigstens als andere Bücher mit dem Titel "Shakespeare the Man". ... Es ist ein Buch, das man mit dem dankbaren Bewußtsein, viele neue Seiten an Shakespeare beobachtet zu haben, aus der Hand legt."

Prof. Wolfgang Keller, Shakespeare-Jahrbuch 1924.

William Shakespeare's Complete Works in 7 Bänden. Geheftet jeder Band M. 1.80, in Leinen gebunden M. 2.50 (Tauchnitz Edition).

I

EVERY MAN IN HIS HUMOUR

PROLOGUE.

THough Need make many Poets, *and ſome ſuch*
As Art and Nature have not better'd much;
Nt ours, for want, hath not ſo lov'd the Stage,
As he dare ſerve th'ill Cuſtoms of the Age,
Or purchaſe your delight at ſuch a rate,
As, for it, he himſelf muſt juſtly hate:
To make a child now ſwadled, to proceed
Man, and then ſhoot up in one beard and weed,
Paſt threeſcore years: or, with three ruſty ſwords,
And help of ſome few foot and half-foot words,
Fight over York, *and* Lancaſters *long jars,*
And in the Tyring-houſe bring wounds to ſcars.
He rather prays, you will be pleas'd to ſee
One ſuch to day, as other plays ſhould be;
Where neither Chorus *wafts you o're the ſeas,*
Nor creaking Throne comes down, the boys to pleaſe;
Nor nimble Squib is ſeen, to make afeard
The Gentlewomen; nor roul'd Bullet heard
To ſay, it Thunders; nor tempeſtuous Drum
Rumbles, to tell you when the Storm doth come;
But Deeds, and Language, ſuch as men do uſe:
And Perſons, ſuch as Comœdy *would chuſe,*
When ſhe would ſhew an Image of the Times,
And ſport with Humane Follies, not with Crimes.
Except, we make 'em ſuch by loving ſtill
Our popular Errors, when we know th' are ill.
I mean ſuch Errors as you'll all confeſs
By laughing at them, they deſerve no leſs:
Which when you heartily do, there's hope left, then,
You, that have ſo grac'd Monſters, may like Men.

Act. I. Scene I.

Kno'well, Brain-worm, Mr. *Stephen.*

A Goodly day toward! and a freſh morning!
Brain-worm,
Call up your young maſter: bid him riſe, Sir.
Tell him, I have ſome buſineſs to employ him.
Bra. I will, Sir, preſently. *Kno.* But hear you, ſirah,
If he be at his Book, diſturb him not. *Bra.* Well Sir.
Kno. How happy, yet, ſhould I eſteem my ſelf,
Could I (by any practice) wean the boy
From one vain courſe of ſtudy, he affects.
He is a Schollar, if a Man may truſt
The liberal voice of Fame, in her report,
Of good acompt in both our *Univerſities*,
Either of which hath fa*v*our'd him with Graces:
But their Indulgence muſt not ſpring in me
A fond opinion, that he cannot Err.
My ſelf was once a Student, and, indeed,
Fed with the ſelf ſame humour he is now,
Dreaming on nought but idle *Poetry*,
That fruitleſs, and unprofitable Art,

Good unto none, but leaſt to the Profeſſors,
Which, then, I thought the miſtreſs of all knowledg:
But ſince, Time and the Truth have wak'd my Judgment,
And Reaſon taught me better to diſtinguiſh
The vain from th' uſeful Learnings. Couſin *Stephen!*
What news with you, that you are here ſo early?
Ste. Nothing, but e'en come to ſee how you do, Uncle
Kno. That's kindly done, you are welcom, Couz.
Ste. I, I know that Sir, I would not ha' come elſe.
How does my Couſin *Edward*, Uncle?
Kno. O, well Couz, go in and ſee: I doubt he be ſcarce ſtirring yet.
Ste. Uncle, afore I go in, can you tell me, an' he have e're a Book of the Sciences of Hawking and Hunting? I would fain borrow it.
Kno. Why, I hope you will not a hawking now, will you?
Ste. No, wuſſe, but I'll practice againſt next year Uncle: I have bought me a Hawk, and a Hood, and Bells, and all; I lack nothing but a Book to keep it by.
Kno. O, moſt ridiculous.
Ste. Nay, look you now, you are angry, Uncle: why you know an' a Man have not skill in the hawking and hunting-Languages now adays, I'll not give a ruſh for him. They are more ſtudied than the *Greek*, or the *Latin*. He is for no gallants Company without 'em. And by gadslid I ſcorn it, I, ſo I do, to be a Conſort for every *Hum drum*, hang 'em Scroyles, there's nothing in 'em i' the World. What do you talk on it? Becauſe I dwell at *Hogſden*, I ſhall keep Company with none but the Archers of *Finsbury*, or the Citizens that come a ducking to *Iſlington* Ponds? A fine jeſt i' faith! Slid a Gentleman mun ſhow himſelf like a Gentleman. Uncle, I pray you be not angry, I know what I have to do, I trow, I am no Novice.
Kno. You are a prodigal abſurd Cockſcomb, Go to. Nay, never look at me, it's I that ſpeak.
Tak't as you will Sir, I'll not flatter you.
Ha' you not yet found means enow to waſte
That which your Friends have left you, but you muſt
Go caſt away your Money on a Kite,
And know not how to keep it, when you ha' done?
O it's comly! this will make you a Gentleman!
Well Couſin, well! I ſee you are e'ne paſt hope
Of all reclaim. I, ſo, now you are told on it,
You look another way. *Ste.* What would you ha' me do?
Kno. What would I have you do? I'll tell you Kinſman,
Learn to be Wiſe, and practice how to Thrive,
That would I have you do: and not to ſpend
Your Coin on every Bable that you phantſie,
Or every fooliſh Brain that humours you.
I would not have you to invade each Place,
Nor thruſt your ſelf on all Societies,
Till Mens Affections, or your own Deſert,
Should worthily invite you to your Rank.
He that is ſo reſpectleſs in his Courſes,

Tiecks Ben Jonson-Folio von 1692. Seite 1, Every Man in His Humour, Prolog und 1. Akt, Szene 1. Britisches Museum, Sign. C. 61. f. 1.

Reproduziert mit Unterstützung der Gesellschaft von Förderern und Freunden der Technischen Hochschule Dresden.

not be too popular, and generally visited, as some are.

Mat. True, captain, I conceive you.

Bob. For, do you see, sir, by the heart of valour in me, except it be to some peculiar and choice spirits, to whom I am extraordinarily engaged, as yourself, or so, I could not extend thus far.

Mat. O Lord, sir! I resolve[4] so.

Bob. I confess I love a cleanly and quiet privacy, above all the tumult and roar of fortune. What new book have you there? What! Go by, Hieronymo?[5]

Mat. Ay; did you ever see it acted? Is't not well penn'd?

Bob. Well-penn'd! I would fain see all the poets of these times pen such another play as that was:[6] they'll prate and swagger, and keep a stir of art and devices, when, as I am a gentleman, read 'em, they are the most shallow, pitiful,

[4] *I* resolve *so.*] I am *convinced* of it. See Massinger, vol. I. 275.

[5] *What! Go by, Hieronymo?*] This alludes to the following passage in the *Spanish Tragedy:*

Hiero. Justice, O justice to Hieronymo!
Loren. Back; seest thou not the king is busy?
Hiero. O, is he so!
King. Who is he that interrupts our business?
Hiero. Not I: Hieronymo beware, *go by, go by!*

[6] *Well penn'd! I would fain see all the poets of these times pen such another play as that was.*] Jonson has here contrived to pay an indirect compliment to himself; for, it appears from the MS. of Mr. Henslow, the proprietor of the Rose Theatre, that he had been employed on more than one occasion to improve old Jeronymo. The article, as copied by Mr. Malone, runs thus, "Lent unto Mr. Alleyn, the 25 of September, 1601, to lend unto Bengemen Johnson, upon his *writing of his adycions* in Jeronymo, xxxxs." In the following year, "Bengemen wrote more adycions;" and in *Cynthia's Revels*, 1602, has not forgotten to advert again to the circumstance.

Tiecks Ben Jonson, Gifford-Ausgabe, Band 1, S. 34. Britisches Museum, Sign. 11771. f. 4.
Reproduziert mit Unterstützung der Gesellschaft von Förderern und Freunden der Technischen Hochschule Dresden.

THE INDUCTION ON THE STAGE.

GEntlemen, have a little patience, they are e'en upon coming, instantly. He that should begin the *Play*, Master *Little-wit*, the *Proctor*, has a stitch new faln in his black silk Stocking; 'twill be drawn up ere you can tell twenty. He plays one o' the *Arches* that dwells about the *Hospital*, and he has a very pretty part. But for the whole *Play*, will you ha' the truth on't? (I am looking, lest the *Poet* hear me, or his Man, Master *Broom*, behind the *Arras*) it is like to be a very conceited scurvy one, in plain *English*. When't comes to the *Fair* once, you were e'en as good go to *Virginia*, for any thing there is of *Smithfield*. He has not hit the Humours, he do's not know 'em; he has not convers'd with the *Bartholmew*-birds, as they say; he has ne'er a Sword and Buckler Man in his *Fair*; nor a little *Davy*, to take Toll o' the Bawds there, as in my time; nor a Kind-heart, if any bodies Teeth should chance to ake in his *Play*; nor a Jugler with a well-educated Ape, to come over the Chain for the King of *England*, and back again for the *Prince*, and sit still on his Arse for the *Pope*, and the King of *Spain*! None o' these fine sights! Nor has he the Canvas-cut i' the Night, for a Hobby-horse-man to creep into his she neighbour, and take his leap there! Nothing! No, and some writer (that I know) had had but the Penning o' this matter, he would ha' made you such a *Jig-ajog* i' the Boothes, you should ha' thought an Earthquake had been i' the *Fair*! But these Master-Poets, they will ha' their own absurd courses; they will be inform'd of nothing. He has (*sirreverence*) kick'd me three or four times about the Tyring-house, I thank him, for but offering to put in with my experience. I'll be judg'd by you, *Gentlemen*, now, but for one conceit of mine! Would not a fine Pump upon the Stage ha' done well, for a property now? and a *Punque* set under upon her Head, with her Stern upward, and ha' been sous'd by my witty young Masters o' the *Inns o' Court*? What think you o' this for a shew, now? he will not hear 'o this! I am an Ass! I! and yet I kept the Stage in Master *Tarleton*'s time, I thank my Stars. Ho! and that Man had liv'd to have play'd in *Bartholmew Fair*, you should ha' seen him ha' come in, and ha' been cozened i' the Cloath-quarter, so finely! And *Adams*, the Rogue, ha' leap'd and caper'd upon him, and ha' dealt his Vermine about, as though they had cost him nothing. And then a substantial Watch to ha' stoln in upon 'em, and taken 'em away, with mistaking words, as the fashion is in the Stage-practice.

Book-holder, Scrivener. [To him.

Book. How now? what rare discourse are you faln upon? ha? ha' you found any familiars here, that you are so free? what's the business?

Sta. Nothing, but the understanding Gentlemen o' the Ground here, ask'd my judgment.

Book. Your judgment, Rascal? for what? sweeping the Stage? or gathering up the broken Apples for the Bears within? Away Rogue, it's come to a fine degree in these *Spectacles*, when such a Youth as you pretend to a judgment. And yet he may, i' the most o' this matter i' faith: For the *Author* hath writ it just to his *Meridian*, and the *Scale* of the grounded Judgments here, his Play-fellows in wit. Gentlemen, not for want of a *Prologue*, but by way of a new one, I am sent out to you here, with a *Scrivener*, and certain Articles drawn out in haste between our *Author* and you; which if you please to hear, and as they appear reasonable, to approve of; the *Play* will follow presently. Read, *Scribe*, gi' me the Counterpain.

Scr. Articles of Agreement, indented, between the *Spectators* or *Hearers*, at the *Hope* on the *Bankside*, in the County of *Surry* on the one party; And the *Author* of *Bartholmew Fair* in the said place and County, on the other party: the one and thirtieth day of *Octob.* 1614. and in the twelfth year of the Reign of our Sovereign Lord, *James*, by the Grace of God, King of *England*, *France*, and *Ireland*, Defender of the Faith: And of *Scotland* the Seven and fortieth.

Inprimis, It is covenanted and agreed, by and between the Parties above-said, and the said *Spectators*, and *Hearers*, as well the curious and envious, as the favouring and judicious, as also the grounded judgments and understandings, do for themselves severally covenant and agree to remain in the Places their Money or Friends have put them in, with patience, for the space of two Hours and an half, and somewhat more. In which time the *Author* promiseth to present them by us, with a new sufficient Play, called *Bartholmew Fair*, merry, and as full of noise, as sport: made to delight all, and to offend none; provided they have either the wit or the honesty to think well of themselves.

It is further agreed, That every Person here, have his or their free-will of Censure, to like or dislike at their own charge, the *Author* having now departed with his

Eee 2 right:

* Dies verstehe ich nicht: vielleicht bezieht er sich auf Merry Devil, [illegible]

Tiecks Ben Jonson-Folio von 1692. Seite 395, Bartholomew Fair, The Induction on the Stage. Britisches Museum, Sign. C. 61. f. 1.

Reproduziert mit Unterstützung der Gesellschaft von Förderern und Freunden der Technischen Hochschule Dresden.

3 0081 010 700 700